# أدب الهجرة والمنفى



ربّما يكون الترحال والهجرة وحياة التنقّل أهم العناصر في تشكيل الشخصية العربية من القديم إلى اليوم.

ويحمل المرتحلُ عالمه وفكره معه حيثما ارتحل؛ ولهذا كان الشّعر ديوان العرب. لم يكن للعرب فنون مسرحية ولا نحت ولا عمارة مما قامت عليها الحضارات القديمة، ولكّن الشعر كان يطوي في إيقاعه كل تلك الفنون فيكون حملها سهلاً وحفظها مُتاحاً لكل عربي في الصحراء. في الشعر العربي القديم نجد التمثيل المسرحي والصورة والموسيقى والغناء وكل الفنون. كما تشهد المطالع الطللية للقصيدة العربية على تحريك العنصر التراجيدي الذي أصّله الترحال في كينونة العربي.

لقد امتدّت فكرة الهجرة والترحال في الأدب العربي منذ القدم حتى «أدب الرحلة» علامة مُميّزة للأدب العربي القديم منذ العصر الأموي، وهو أدب أنثروبولوجي بالمعنى الحديث للكلمة، حيث كان ظهوره مرافقاً لامتداد الفضاء الإمبراطوري الإسلامي، كما سيكون الفضاء الإمبراطوري الحديث شرطاً لظهور الكثير من الأنساق المعرفية كالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والاستشراق. إنه السياق التاريخي نفسه الذي مكّننا أن نقرأ فيها رحلات «ابن بطوطة» والحسن بن فضلان، وحسن الوزّان (ليون الإفريقي) بالأدوات المعرفية المعاصرة.

وإذا كانت الهجرة والرحلة علامة قوّة وهيمنة في العصر الإسلامي الأول، فإنها أصبحت علامة ضعف وأزمة إنسانية وتاريخية في العصر الحديث، حيث صارت الهجرة قسرية وجماعية وهروبًا من الحروب والتشتت والاستعمار. لقد ظهر «أدب المهجر» بداية القرن العشرين نتيجة التهجير الجماعي الذي تعرّضت له أقليّات دينية وثقافية عربية، حيث هاجر الكثير من الكتّاب إلى روسيا والدول الغربية ليخلّدوا تجاربهم في المنفى داخل أدب عربي.

ظهر أدب المهجر في بداية القرن العشرين، بعدما احتل المستعمر بقاع كثيرة من العالم النامي، حينها اضطر الأغلبية إلى اللجوء والهجرة، حيث تعرضت الكثير من الجماعات العربية للتهجير القسري نتيجة للتمييز العرقي أو الديني، حينها هاجر الكثير من الكتاب العرب إلى بلاد الغرب أو إلى الولايات المتحدة أوروبا، ليسجلوا تجاربهم مع المنفى.

وغدا «فكر المنفى» مفهومًا فلسفيًا لدى كتاب الأدب العربي المعاصر، ينظر من خلاله الكاتب للعالم بمنظور مختلف، يُخيم عليه الهزيمة والانكسار وحلم العودة، يتخلله صراعات وجودية لا حد لها، منها صراع الثقافات وصراع الهوية، وصراع الحضارات والأديان، كان دافعها الحياة اليومية في المدن الغربية.

لقد اكتمل «فكر المنفى» في كتابات المفكر الفلسطيني-الأمريكي إدوارد سعيد، حيث تغدو الهجرة والمنفى والترحال موقفًا فلسفيًا يرى منه الكاتب العالم كلّه بمنظار مختلف، منظار نقدي يوفر للفيلسوف إمكانية تقليب عالم متخبّط في أزمة الهويّات القاتلة.

شهدت العقود الثلاثة الأخيرة هجرة كبيرة للأدباء من مختلف الأقطار العربية، بسبب ظروف الحرب كما حدث في لبنان أو بسبب الاضطهاد السياسي واستحالة

العيش في ظل القمع كما حدث في العراق خلال أكثر من ربع قرن، أو بسبب الحرب كما في السنوات التي أعقبت الاحتلال الأمريكي، أقام المهاجرون في البلدان المضيفة كمستجيرين، تتحدد إقامتهم باستمرار الظروف التي أدت إلى هجرتهم، أو لاجئين سياسيين، باستثناء عدد قليل استطاعوا أن يجدوا ما يسهل إقامتهم دون الاضطرار إلى طلب اللجوء.

جعلت هذه الهجرة الكبيرة جانبًا مهمًا من الأدب العربي ينتج في المنفى بالنسبة للبعض والمهجر بالنسبة للبعض الآخر.

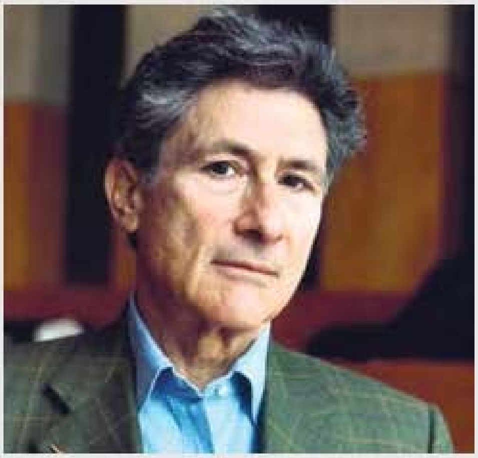
هكذا تشتت الكثير من المفكرين والشعراء العرب ليشكّلوا حساسية فلسفية مختلفة جذريًا، انطلاقًا من الحياة اليومية داخل المدن الغربية الكبرى.

لكن حياة الهجرة والمنفى والترحال، ليست مجرد عارض تاريخي طارئ سببه، الحروب ورأس المال المتنقل بلا حدود، ولا حالات أزموية يمرّ بها عالمنا، بل هي، بالأحرى، المصير التاريخي الأساسي الذي انتهى إليه التيه الإنساني، حالة من العدمية الأصلية طالت الكينونة الإنسانية بسبب اقتلاعه من الأرض الأنطولوجية التي تشبّث بها طيلة القرون السابقة. فالقرن العشرون وما بعده هو زمن الاقتلاع واللاتجذّر في أية أرض، يرفع سعيدًا هذا الواقع إلى مقام الرؤيا الفلسفية في تشخيص المرحلة التاريخية التي يعيشها عالمنا: «إنها ظاهرة تمتد على كامل الكوكب وتثير اهتمامي بشكل عميق، نحن نعيش في حقبة الهجرة، في زمن السفر القسري والإقامة القسرية، وهي ظاهرة تضم الكوكب بكل ما في الكلمة من

> لكن حياة الهجرة والمنفى والترحال، ليست مجرد عارض تاريخي طارئ سببه، الحروب ورأس المال المتنقل بلا حدود، ولا حالات أزموية يمرّ بها عالمنا، بل هي، بالأحرى، المصير التاريخي الأساسي الذي انتهى إليه التيه الإنساني، حالة من العدمية الأصلية طالت الكينونة الإنسانية بسبب اقتلاعه من الأرض الأنطولوجية التي تشبّث بها طيلة القرون السابقة.

معنى»، كان نيتشه قد بشّر بظهور حساسية جديدة للشعور الإنساني، تمثّل في تقززه من كل ثبات واستقرار وانصهار في انتماء واحد، وأن هذه الحساسية ستساهم أيضًا في ظهور الإنسان الأعلى، ليس الإنسان الأعلى، في فكر سعيد، إلّا إنسانًا متيقظًا إزاء مأزق الهوية ومركزياتها، الهويّة بوصفها وكرًا من أوكار السلطة في حربها ضد الحريّة.

لقد ألف أدب المهجر في الأدب العربي المعاصر شيئًا لم يوجد قط في أدب الرحلة، لقد كان أدباء الترحال متمسكين بجذورهم وقيمهم الأصلية، ناظرين من خلالها لكل ما يمرون به من ثقافات وبلدان مختلفة، حيث كانت تلك القيم بمثابة منظورهم الأساسي في التفاعلات



الثقافية بين البشر. إلا أن أدب المهجر أو أدب المنفى كان على النقيض بعض الشيء، إذ اكتفى بعض الأدباء بالحنين لتلك الجذور، بل كانت سببًا يؤرقهم في منامهم في تلك البلاد الغربية، حيث كانت سمة أدب المنفى هي الاقتلاع واللاتجذّر من أي أرض.

ربما يكون قرننا هو بداية عصر جديد، عصر اللاجئين والمهاجرين والمنفيين والمشرّدين في المنافي، وما هذه الأحداث المأساوية التي نشاهدها كل يوم إلّا علامات وإرهاصات لأزمات سياسية وإيكولوجية عالمية جعلت من الأرض عالمًا يستعصي فيه الاستقرار.

يصف إدوارد سعيد المنفى في كتابه (تمثيلات المثقف)، بأنّه «من أكثر المصائر إثارة للحزن»، ويقول كذلك في مقالة له بعنوان (تأملات في المنفى)، «المنفى مكان يشجع على التفكير ولكنه أمر مرعب، كما أن الصدع غير القابل





للشفاء الناجم عنه والذي يفصل بين الإنسان ووطنه الأصلي، لا يمكن التغلب على تأثيراته النفسية العميقة.

وهناك مجتمعات شتات كاملة تبتعد، طوْعًا أو كرْهًا، عن أوطانها الأصلية، وتتخلّى عن لغتها الأم، وثقافاتها الأصلية لتصبح جزءًا من المجتمعات والثقافات الجديدة التي هاجرت إليها، مثل الأفارقة والمغاربيّين في فرنسا، والهنود والباكستانيين في بريطانيا. وقد أنتج هؤلاء آدابًا مُهجّنة، وهم يتّخذون من الفرنسية أو الإنكليزية لغةً للتعبير والتواصل، كاشفةً عن حاجيات الذات الجديدة، وجُروح في الوعي والكينونة، وتشظّيات في الهويّة. وبسبب من ظروف الحرب في لبنان، أو الاضطهاد السياسي والحصار في العراق، أو بسبب الحرب في السنوات التي أعقبت احتلاله، والقمع في أكثر من بلد عربيّ، شهدت العقود الثلاثة الأخيرة هجرة كبيرة لمجموعات بشريّة كبيرة، وفيهم المثقّفون والأدباء، إلى البلدان الأجنبية التي استضافتهم كيد عاملة أو طلبة علم أو لاجئين سياسيّين.

ولم يسلم الأدب العربي، عبر تاريخه الطويل، من تجربة المنفى الأدبي؛ فقد شعر الكثير من شعرائه وكتّابه بطعم الاغتراب والبعد عن الوطن، واشتاقوا إلى الأمكنة التي هجروها، لسبب قاهر على الأرجح. تجسّدت معاناة هذه التجربة في صيغ كتابيّة متنوّعة، بدءًا من طلليّات الشاعر الجاهلي، ومرورًا بكتّاب وشعراء ذاقوا النفي حنظلاً وكتبوا عنه، ولعلّ أشهر هؤلاء أبو حيان التوحيدي ودعبل بن علي الخزاعي وأبو فراس الحمداني والمتنبي وأبو تمام وابن عبدالسلام الخشني وابن زيدون والمعتمد بن عباد، إلى أحمد شوقي وسامي البارودي وعلال الفاسي وطه حسين وتوفيق الحكيم في العصر الحديث. لكن يبقى المهجر اللبناني إلى أمريكا - أو «الأندلس الجديدة» بتعبيرهم، في الربع الأوّل من القرن العشرين، هو الأبرز في تاريخ الأدب العربي.

فالمغترب إنسان غير سوي ما لم يندمج بالكامل مهما كان فهمه وتمتعه بالحياة، لأن السعادة مفهوم نسبي، وبالنسبة للكاتب لا يمكن للسعادة أن تمنحه ومضة الإبداع، وأغلب الكتاب العظماء هم الذين حافظوا على محليتهم، حتى وإن عاشوا في بلدان غريبة، على الرغم من أن الغربة متفاوتة من بلد إلى آخر، فالمغترب عن بلده في البلدان الأوروبية ليس كالعربي المغترب في بلد عربي آخر، نتيجة لتقارب العادات والتقاليد.

لكن مع هذا تبقى غربة في المفهوم العام، وعلى سبيل المثال فقد ولد وعاش غابرييل غارسيا ماركيز شبابه في بلده الأم كولومبيا، قبل أن يغادر إلى المكسيك في مرحلة مبكرة من حياته، لكنّه ظل يكتب عن كولومبيا حتى وفاته، على الرغم من أن نمط الحياة والعادات في المكسيك لا يختلف كثيرًا عن كولومبيا. وما زال البعض يعتقد بأن المجتمعات الأوروبية المسترخية والملباة حاجاتها تمامًا، ليست مجتمعات روائية، لعدم وجود الصراعات الطبقية وتداخل الأعراق فيها، تلك الصراعات التي تضطرم في مجتمعات العالم الثالث، بما في ذلك بلداننا العربية.

هناك المئات من الأدباء العرب المغتربين المتميزين اليوم، يكتبون باللغات الأجنبية مباشرة، وتختلط في كتاباتهم هموم أوطانهم بالواقع الذي يحيونه في أوروبا وأمريكا وأستراليا ونيوزلندا، وتجاربهم في الغربة بذكريات نشأتهم الأولى، وهذا المزج والامتزاج هو أهم ما يشكّل أدبهم، بل إن أهم من يميز إنتاجهم الأدبي هو طرح فكرة «الهوية المفتوحة» في سياق العولمة، و«الأنا» و«الآخر» كتبادل للمواقع والمواقف، بوضوح وجلاء.

إن الإشارة إلى المنفى كتقييد للهوية ومحولها هو من بين السمات الدالة على آداب المنفى، والموتيفات التي تتكرر في النصوص، التي تدور حول هذه التجربة الوجودية المعقدة، هي جزء من هذه الطبيعة المعقدة لأدب المنفى. ولعل الأدب الفلسطيني أن يكون من بين أكثر الآداب العالمية التي تكونت وتطورت داخل بوتقة المنفى، وعلى حوافه؛ فلا يمكن النظر إلى الأدب الفلسطيني إلا بوصفه أدب منفى واغتراب ومحاولة للحفاظ على الهوية المهددة. في قصيدة «عاشق من فلسطين» يقول محمود درويش، الذي يمكن النظر إلى مجموع شعره بوصفه مجازًا للمنفى:

ولكني أنا المنفي خلف السور والباب
خذيني تحتَ عينيكِ
خذيني، أينما كنتِ
خذيني، كيفما كنتِ
أرد إليّ لونَ الوجهِ والبدنِ
وضوءَ القلبِ والعينِ
وملحَ الخبزِ واللحنِ
وطعمَ الأرضِ والوطنِ!

وبالرغم من أن القصيدة السابقة مكتوبة في فترة مبكرة من تجربة محمود درويش الشعرية، أي في المرحلة التي سبقت خروجه من فلسطين ملتحقًا بالمنفيين من شعبه، فإن درويش يجعل من صوت المتكلم في قصيدته جزءًا من كورس أصوات المنفيين الفلسطينيين جميعًا. إنه يكتب شعره داخل الوطن بوعي المنفى الأبدي مدركًا في الآن نفسه أن وجوده على أرض الوطن لا يعفيه من شعور المنفى، لأنه مقتلع ومشرد على أرضه. وفي ذلك ما يشير إلى هوية أدب المنفى المعقدة، وإمكان أن ينتج المقيمون أدب منفى، لأن تهديد الهوية الوطنية أو القومية أو العرقية، والصراع على الهويات الثقافية بعامة، هو الذي يحدد في النهاية معنى أدب المنفى.

كتب عبد الرحمن منيف في كتابه الكاتب والمنفى: «وأيًّا كان المنفى، فإنه، على الأقل خلال فترة معينة، وهذه الفترة قد تطول، مكان قاس وموحش. ليس لأنه كذلك في الأصل أو الواقع، وإنما لأنه مكان غريب، ولأن الوافد الجديد، المنفي، غير قادر على التكيف معه، خاصة وأنه يعتبر إقامته فيه مؤقتة، كما يعتبره المواطنون الآخرون، مواطنو البلد، زائدًا وثقيلاً...».

دون شك يعد هذا العصر هو عصر الهجرات بكل معنى الكلمة، ويعد الأدب المهاجر واحدًا من أهم قوى التأثير في الآداب العالمية، ولم يعش العالم العربي في حياته وتأريخه هذه الموجة الكبيرة مثلما يعيشها الآن، فضلاً عن الهجرات اللبنانية في مرحلتيها المرحلة الاقتصادية من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين ومرحلة الحرب اللبنانية في الربع الأخير من القرن العشرين، والهجرة الفلسطينية بعد النكبة أي بعد العام 1948، والهجرة العراقية لأسباب سياسية منذ سبعينيات القرن العشرين، والهجرة المغاربية التي ارتبطت بالاستعمار الفرنسي والزحزحة الثقافية التي نتجت من وجوده، فهنالك تنافذ كبير وحركة حقيقية ناتجة من الأجيال الجديدة التي ولدت بسب هذه الهجرات، فكيف يمكن توصيفها؟

كان جبران خليل جبران أول من كتب: «بلد جميل يرسل أبناءه إلى الغربة»، ويعلق أوجين ديميتري على هذه العبارة بأنه لم يستطع كاتب فذ واحد أن يزحزح المفهوم التقليدي لدلالة الأدب المهاجر لا بالمعنى التصريحي ولا بالمعنى التضميني للكلمة.

لقد بقي هذا الأدب ينطوي على تجربة قاسية، تجربة متعلقة بالخسارة الفادحة كما كانت عند جبران خليل جبران، وتتعلق بالحنين العاصف كما كانت عند عبدالكبير الخطيبي، وبالذاكرة الممزقة كما كانت تتجلى في كتابات إدوارد سعيد... أما في الغرب فإنها أول ما بدأت كظاهرة عاصفة عند المنظر العظيم خوسيه غولان، ثم ظهرت في كتابات المجنون المنفي نيكولاي كامنسكي، ثم



كتابات أويرباخ في اسطنبول والتي ألهمت إدوارد سعيد فكرة المنفى – الفردوس، ثم جون سيدل كما هي في كتابه الرائع "المنفى والخيال الروائي"، وكذلك أوجين أوغارت المعروف على نطاق واسع في الغرب، وقد بقي الأدب المهاجر يتقابل نوعيًا ويتوازى تاريخيًا مع الإبعاد، ومع الترحيل، ومع التغريب، ومع الانتقاص.

لقد طرح كتاب ما بعد الحداثة مفهوم البداوة كهوية ثقافية مرغوبة بديلاً عن الهوية الوطنية والقومية الأصيلة، وقد طرحوا فكرة تخريب الذات محل تقديس الموضوع، وأصبح التشظي خاصية وجودية لذات ما بعد الحداثة. وإذا كان هذا الأمر لازمًا للمنفي، أليست هي خصائص كل كاتب حتى وهو في أرضه الأولى، إذن ألا يصح أن نقول أن الكاتب في منفاه الداخلي مواز لكاتب منفي أيًا كان هذا النفي وأي كان موقعه. إن المنفى أحد الأعمدة التي قام عليها الأدب الغربي، منذ هوميروس الذي ابتدع رمز «أوليس» في «الأوديسية» وسوفوكليس وأفلاطون وصولاً الى دانتي وأوفيد شكسبير فإلى جيمس جويس وكافكا وصموئيل بيكيت وتوماس مان وبريخت وكونديرا سولجنتسين...وهناك في الأدب العربي ما يقابله أيضًا: جبران خليل جبران، الطاهر بن جلون، إدوارد سعيد، فؤاد التكرلي، أدونيس، الجواهري، عبدالوهاب البياتي، فؤاد رفقة، محمود درويش، سركون بولص، هدى بركات، حنان الشيخ، عادل قرشولي، فاضل العزاوي، وغيرهم، فقد ازدهر أدب المهجر العربي في حقبة ما بين الحربين عندما سادت الأنظمة الشمولية والعسكرية التي رفضت الآخر وقمعت الحريات وفرضت الرأي الواحد. وتوسعت مع صعود الديكتاتوريات العسكرية التي لم تترك حيزًا ولو ضئيلاً للحرية الفكرية.

كانت صوفيا ماكلينين أول من عرف المنفى على أنه سلسلة من توترات الهوية الثقافية، وهكذا كان كتابها (جدل المنفى: الأمة، والوقت، والمكان واللغة Dialectic of exile: nation, time, space and language)، أول تعبير عن نظرية ما بعد الحداثة في تشكيل مفهوم المنفى، حيث يصبح أدب المنفى هو التعبير الفوري للأمة ولما هو عابر للأمة transnation، كما يعكس أدب المنفى المفهوم الدوري والتاريخي للزمن، كما يصور أيضًا اللغة على أنها أداة للتمثيل الواقعي ولكنها عاجزة عن التمثيل الحقيقي، وأخيرًا يعتبر إنشاء الجالية هي نوع من البحث عن الطمأنينة وفي الوقت ذاته هي بحث عن العوائق.

في التنقل بين طرفي هذه الثنائيات ينشأ جدل، أو توترات الهوية الثقافية... وفي نظريتها المتحمسة لحقل المعرفة النظري، تخالف استخدام مفهوم ما بعد الحداثة كمجاز نظري أو استعارة للمرحلة الجديدة من الاغتراب الاجتماعي، ذلك أن مصطلح منفى يؤشر حالة مؤلمة من الوجود وإفراغ للكاتب من واقعه التاريخي وانقطاع اتصاله بالواقع المادي.

فكيف يمكن تقييم الأدب العربي على ضوء هذا الواقع، ولا سيما بعد ظهور صراع عنيف بين ما يطلق عليه أدب الداخل وأدب الخارج، إن التاريخ الثقا – سياسي في العالم العربي ينقسم إلى زمنين: زمن النهضة وزمن الثورة، ظهر في زمن النهضة أدب المهجر، وكانت الهجرة لأسباب اقتصادية أو ثقافية، وقد أسهم هذا الأدب في تطوير عال للأدوات الأدبية والثقافية في العالم العربي، ودفع الثقافة العربية خطوات مهمة إلى أمام، وظهر في زمن الثورة أدب منفى بسبب القمع السياسي ومصادرة الحريات، أو بسبب الاحتلال كما حدث للفلسطينيين والجزائريين والعراقيين، ويمكن تقسيمه إلى قسمين، المنفى – الآخر وهو في الغالب منفى إلى الدول الغربية، والمنفى البيني، بين البلدان العربية، فلسطيني في العراق، أو سوري في مصر، أو مغربي في الجزائر وهكذا.. بعض هذ الانتاج يكتب بلغات أخرى، وبعض هذا الانتاج يبقى مرتبطًا بالأدب العربي وهو جزء منه.. بعضه ينتج في الدول الأوربية ولكنه لكتاب يكتبون دائمًا وأبدًا باللغة العربية ويعتبرون أنفسهم جزءًا من الثقافة العربية، وبعضه بين البلدان العربية وهو بالضرورة يكتب باللغة العربية، ويمكن أن نقول أن هذا الأدب المنتج بلغة عربية انفلت من القمع ولكنه لم ينفلت من التسييس المفرط، وبالتالي شكل نوعًا من الأيديولوجيا المناوئة لأديولوجيا السلطة وقد أسهم في تطوير فضاء الحرية حتى في الداخل، غير أنه لم يندمج حتى الآن في أدب الداخل، ويعد اليوم هو من هوامش الأمة كما يطلق عليه إريك هوبزباوم.

المصادر:


- الهجرة والمنفى والأدب، د. إسماعيل مهنانة، ثقافات، 8 أكتوبر 2015.
http://thaqafat.com/201528451/10/
- تأثير الغربة على الكاتب، محمد حياوي، صحيفة العرب اللندنية، العدد: 10918 — 4-3-2018.
- أدب المنفى والتجربة الفلسطينية - فخري صالح – مجلة العربي - سبتمبر 2009.
http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=5365
- ثقافة عربية عابرة للجغرافيات، عواد علي، صحيفة العرب اللندنية، العدد: 10735، 27 أغسطس 2017.
- الأدب المهاجر: مجازات المنفى وبناء هوامش الأمة - علي بدر – صحيفة الدستور - 29-08-2008.



# أدب المهاجر وتأثيره في الآداب العالمية

خاص - مجلة فكر الثقافية:

أنتجت الثقافة العربية طقمًا كاملاً من الآداب الشفاهية في تشكلها، منها أدب الصعاليك، وهو الأدب الشفاهي الذي ينتج على الدوام عن طرد شاعر من القبيلة لأسباب اجتماعية أو سياسية خارج الجغرافيا التي تحتلها القبيلة أو المدن الناشئة قبل الإسلام، ويعد هذا الأدب هو أول تشكل لمفهوم أدب المنفى، أو أدب الهجرة وإن لم ينطو على شغف أول أو حنين أو نوستالجيا، إنما هو أدب مقاوم ومعارض ومنشق على نحو غير محدود.

ولكن لم يستبن أدب المنفى أو الأدب المهاجر إلا بعد نشأة الدولة القومية الحديثة سواء أكان ذلك في الغرب أو في البلدان التي نشأت على شاكلة الدولة الاستعمارية والتي أطلق عليها جون هولداي في كتابه الشهير "العربية بلا سلاطين" بدول ما بعد الاستعمار، وقد عد الكاتب الهندي راجندت جوحا هذا النمط من الكتابة هو نتاج الدولة - الأمة التي قامت على خيار تأسيس الحدود والخريطة السياسية، وبما أنها وضعت شروط الحياة السياسية بخط صارم فأي خروج على الخط يؤدي إلى الاقتلاع أو النفي أو المصادرة، وهكذا عبر العالم الجديد عن نوع من الزحزحات الكبرى في الآداب العالمية، فقد شكل المنفيون والمهاجرون وجه العالم المعاصر، وأصبحت الكتابات الكبرى والناقدة للغرب والاستعمار متبيئة في خريطة العالم الجديد، فحنيف قريشي وإقبال أحمد وطارق علي هم كتاب بريطانيون، وهومي بابا وغياتري سبيفاك وإدوارد سعيد هم كتاب أمريكيون، والطاهر بن جلون، وسامي نشاك، وعبدالكبير الخطيبي ونينا براوي هم كتاب فرنسيون، غير أنهم جميعهم وإن كتبوا بلغات البلدان التي عاشوا فيها لم ينتموا إلى الخريطة السياسية لبلدانهم الجديدة إلا بوصفهم نقادًا لها، وهم مدافعون عن البلدان التي جاءوا منها.

على الضفة الأخرى هنالك الكتاب الذين يعيشون في غير أوطانهم، أو غير أممهم، كمهاجرين أو منفيين، غير أنهم لا يكتبون بلغات الأمم التي يعيشون فيها، بل هم يكتبون بلغاتهم الأم، وتسهم كتابتهم وإن ابتعدت

جغرافيًا عن مركز الثقافة الأصلي في تأسيس بل في تغيير القناعات، والتأثير على أسس الثقافة جذريًا، ويندمج هذا الأدب في أدب الأمة الأصلي ولا ينتمي إلى الأمة الجغرافية التي يعيش وينتج فيها، بل يسهم هذا الأدب في إنتاج ثقافة مخصبة جديدة، فصادق هدايت وعبد الكريم سروش، وعلي رحيمي الأيرانيون عاشوا في الغرب وكتبوا بالفارسية، مثلما كتب جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني وشعراء الرابطة القلمية بالعربية.

## الأدب اللاتيني – الأمريكي والمنفى

تميز الكتاب اللاتينيين- الأمريكيين، كالأرجنتينيين والأوروغويين، بأنهم يصفون أنفسهم كرجال دون جذور، ويعترف الأرجنتيني الشهير "بورخيس" أنه، على خلاف هنود أمريكا وأسلافهم أتى هو وشعبه من الباخرة فتكون أرجنتينيته عبارة عن فن لا مكان له ولا جذور.

أما الكاتب الأرجنتيني "مانويل بويغ"، الذي تنقل من "بيونس أيرس" إلى "نيويورك" ومنها إلى "ريو دي جانيرو"، فقد تخلى شيئًا فشيئًا عن ريشته الأصلية وأخذ يترجم بعضًا من كتاباته إلى الإسبانية، إذًا فالمنفى هو اللغة، وهكذا يمثل "مانويل بويغ" الكاتب الذي فقد لغته – تمامًا "كبيكيت" الذي عبر بلغة غريبة عنه الفرنسية.

ويعترف الكاتب الكوبي الشهير "جيرمو إنفانتيه"، الذي أصبح إنجليزي الجنسية، إنه كتب كتابه (ثلاثة نمور حزينة) لا بالإسبانية ولا بالكوبية، بل بلغة "هافانا" الليلية، ويعود في روايته الأخيرة "هافان انفنتين المرحوم" ليؤكد أن الماضي مات وأن لا وجود "هافانا" إلا في تخيلاته المكتوبة، إن المنفى حوّل عمله إلى رثاء أو تابين.

ويصرخ كاتب "البيرو" "ألفريدو أبشونيك" بلهجة تشبه لهجة الطائر المحروم من الطيران: "السعادة، ها! ها! ها"، وتكون السعادة والجنة منفيتين إلى أبد الآبدين بالنسبة لهذا الكاتب المقلوع الجذور بين "برشلونة" و"باريس" وتلمس في كتاباته وضع الرجل "الأمريكي – اللاتيني" في باريس، فيصف كتابه الأول عالم الطفولة الساحر بعطف وحياء، أما كتابه الثاني فيصف كيف تحول قصر طفولته إلى سقيفة باريسية.

ويقود الابتعاد عن الأرض إلى تعظيم هذه الأرض وتجميلها، لذلك تتطور الأعمال الأمريكية الرائعة في بلدان المنفى، فكتب الكولومبي "غابرييل جرسيا ماركيز" كتابه "مئة عام من العزلة" بعيدًا عن بلاده، والبيروني "ماريو فالجاس ليوسا" كتابه "المدينة والكلاب" في باريس، والأرجنتيني "خوليو كورتازار" كتابه "لعبة الأولاد" في المنفى.

## اللغة الفرنسية في أدب مهاجر المغرب العربي

ولد الأدب المغربي بالفرنسية في الثلاثينيات، عندما نشر "جان عمروش" – اسمه الحقيقي الموهوب عمروش- كتابه الأول بعنوان (رمادا)، وهو قد نشأ في عائلة قبلية


جيرمو إنفانتيه


خورخي لويس بورخيس


جان عمروش

جزائرية وكتب عن "غرابة" موقف الكاتب المغربي الممزق بين العصرية والتقاليد وبين شعبه وتربية فرنسية مفروضة، تمزق عالم الكاتب بسبب كل هذه التناقضات وها هو يصرخ: "رماد" أين يوجد مكان لي ولابنك المقيد لأطرافه؟ أين؟".

ولقد غيرت حرب 1930 – 1945 المعطيات كلها، أصبح بالإمكان الانتصار على القوة الاستعمارية، وفي هذه الفترة "قبل- الثورية"، حتى لتفاضة الجزائر عام 1945، تحقق في الجزائر أدب "عراقي" متمثل بكتابات محمد ديب (البيت الكبير) ومولود فرعون (ابن الفقير) ومولود معمري (التلة المنسية) وإدريس شرايبي (الماضي البسيط).

ويعبر هؤلاء الكتاب عن شرب "الحداثة" داخل مجتمع منغلق على ذاته، ويتصدون للأعمال الاستعمارية في إطار الحياة التقليدية التي تسيطر عليها صورة "الأم"، صورة قد نسيها التاريخ، وفي الجزائر تبرز شخصيات الماضي كعبد القادر وغيره، وتعبّر العودة إلى الأسلاف عن وعي عربي صميم.

لكن اللغة العربية الفصيحة كانت لغة غريبة بالنسبة للمغرب العربي آنذاك، ولم يبق أمام الكتّاب المغاربة سوى استعمال اللغة المحكية أو اللغة الفرنسية، وقد اتهم كتاب "جيل 1952" بأنهم يتحدثون إلى مستمعين أوروبيين، ونسي هؤلاء المتهمون أن الكتابة باللغة الفرنسية هي، بطبيعتها، خطوة ثورية إذ إنها تؤكد الهوية العربية.

لكن الكاتب الذي سيطر على الأدب المغربي لفترة "ما قبل الاستقلال" هو كاتب ياسين، فنجح في تخطي مشكلة الغربة ليخلق من جديد التاريخ والأسطورة، وتبقى روايته "نجمة" أهم رواية كتبها كاتب مغربي بالفرنسية، إنه مجدد في الكتابة، يرتكز على عبادة الأسلاف وينطلق للبحث عن الوحدة الرمزية عبر "نجمة" يتعذر التقاطها، وتُدعى الجزائر، يقول "عبد الكبير خطيبي": «الأسطورة بالنسبة لكاتب ياسين تأمّل يؤدي إلى تزوير التاريخ وإلى تشويهه في جولغبي».

## فولتير.. جزائريًا

لقد كان نشدان الحرية وتأكيد الذات والهوية والاستقلال هي الديباجات الأساسية دائمًا في الأدب الجزائري، سردًا وشعرًا، طيلة فترة حرب التحرير، وحتى قبل ذلك خلال الهبّات الثورية المتكررة ضد الاستعمار الاستيطاني على امتداد الـ132 سنة من الاحتلال الفرنسي، وقد ظهر أصلاً أوائل كتاب السرد المغاربيين بلسان فولتير في الجزائر تحديدًا وفي وقت مبكّر نسبيًا، مثلاً مع سي امحمد بن رحال الذي نشر قصة باللغة الفرنسية سنة 1891، في حين لم تظهر الرواية الأولى بلسان فولتير سوى سنة 1920 وهي للكاتب بن سي أحمد بنشريف (1879 – 1921)، وكانت بعنوان: «أحمد بن مصطفى، مجند الهجّالة»، وضمن هذا الجيل الأول من الكتاب المفرنسين يمكن أيضًا ذكر عبد القادر حاج حمو (1891–1953)، وشكري خوجة (1891–1967)، ومحمد ولد الشيخ (1905 – 1938)، وعلي الحمّامي (1902–1949)، ورباح زناتي (1877 – 1952)، وجميلة دباش (+1926)، وماري لويز طاووس عمروش (1913 – 1976)، هذا في حين كان أخوها الإعلامي الشهير جان عمروش (1906 – 1962) هو أول من قدم لمدونة الأدب الجزائري والمغاربي الناطق بالفرنسية نصوصًا شعرية عامرة بفضاء روحي

ومسكونة بأسئلة البحث عن مقومات الذات والهوية.

ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية في 1945 شهدت الجزائر طفرة نوعية في السرد المكتوب بالفرنسية، حيث ظهر ثلاثة كُتاب كبار دفعة واحدة حملوا معًا هموم أمة صاعدة، وعكسوا معاناة بلد يئن تحت نير المعاناة وجحيم الاحتلال، وهؤلاء الكتاب الثلاثة هم مالك واري، ومولود معمري (1917–1989)، صاحب «الربوة المنسية»، و«سبات الحقيقة»، وخاصة مولود فرعون الذي استبطنت أعماله ثيمات موضوعية كثيرة لعل أبرزها السعي لتأكيد الذات والهوية الوطنية الجزائرية أولاً طيلة فترة حرب التحرير، ثم تجديد وتأكيد الثقافة والهوية البربرية الأمازيغية، ثانيًا، في مرحلة ما بعد الاستقلال، ولمولود فرعون أعمال سردية وأدبية كثيرة منها: «أيام قبائلية»، وقد طبع سنة 1954، و«أشعار سي محند» وطبع سنة 1960، وروايته الأكثر شهرة «ابن الفقير» وقد كتبها في شهر أبريل سنة 1940، وكذلك من أعماله الأخرى «الذكرى» وطبع سنة 1972، و«الدروب الوعرة» وصدر سنة 1957، و«الأرض والدم» 1953، و«مدينة الورود» 2007، و«رسائل إلى الأصدقاء» 1969.. الخ.

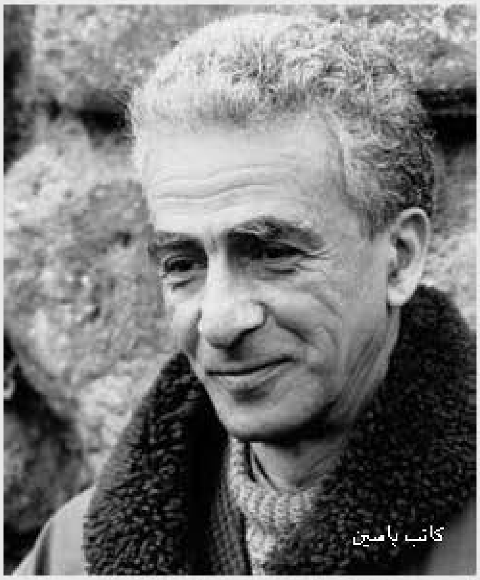
وفي الغرب الجزائري بزغ نجم محمد ديب (1920–2003)، بعوالمه السردية الواقعية المبهرة وشخوصه الذين كان يمتاح ملامحهم من يوميات الشرائح الأكثر شعبية في المدن والأرياف، وقد رسم ذلك الفضاء السردي المبهر في ثلاثيته الروائية «الجزائر»، وهي تشمل روايات «الدار الكبيرة» و«الحريق» و«النَّول».

ومن أبرز كتاب السرد الجزائريين أيضًا رشيد ميموني (1945–1995)، ومن أشهر رواياته «الربيع لن يكون إلا أجمل» 1978، وفيه يسرد صورًا من الحب والحياة والموت واليوميات الصعبة خلال فترة اندلاع ثورة التحرير الجزائرية.

وفي شرق الجزائر ظهر أيضًا روائيان عظيمان هما مالك حداد (1927–1978)، وكاتب ياسين (1929–1989)، وقد أرسيا تقاليد رسم الفضاء المكاني لعوالم السرد الروائي الجزائري في تلك الفترة، وكانت عوالم روايات كاتب ياسين خاصة طافحة بهواجس البحث عن الزمن الذاهب، وتباريح الهوى والشوق والحب، والأصل والفصل وقلق وألق الأساطير المؤسسة، مشكّلة بذلك بدايات تقاليد كتابة سردية جديدة، حالمة بوطن صاعد من تحت ركام أعباء وفوضى التاريخ، وقد بلغ سرد كاتب ياسين، الذي يعتبره كثيرون «كاتب الثورة» الجزائرية، الذروة مع رواية «نجمة» الصادرة في 1956، والمعتبرة أحد أكبر الأعمال السردية المغاربية المكتوبة بالفرنسية، ولعل لقوة الحبكة والقدرة على المناورة السردية دخلاً في هذا الاحتفاء والاحتفال النقدي الواسع برواية «نجمة».

وكانت آسيا جبار بمعنى ما، بمثابة آخر العنقود ضمن كتاب الجيل المؤسس، للكتابة الأدبية المفرنسة في الجزائر، وقد دخلت في المشهد الأدبي، ابتداءً، بقوة


مالك حداد


كاتب ياسين


آسيا جبار

وعلى نحو صاخب بعملها «العطش» أو «الظمأ»، الذي أثار حينها كثيرًا من الجدل، وأسالت ردود الفعل عليه كثيرًا من المداد.

## المغرب بلغة بودلير

لقد ظل حجم حضور الثقافة الفرنسية في المغرب – وتونس– أقل بكثير من الجزائر، وهو ما يجد تعبيرًا عنه أيضًا في بدايات المنتج الأدبي، وفي حجمه، ويكفي في هذا المقام دلالة الجرد الذي نشره الناقد الفرنسي «جيل سير» في كتابه «الأدب المغربي الناطق بالفرنسية»، حيث كشف أن الفترة الممتدة من 1945 إلى 1968 شهدت صدور ما مجموعه 173 عملاً أدبيًا مغاربيًا باللغة الفرنسية، ما بين روايات ومجموعات قصصية ودواوين شعر ونصوص مسرح، وقد مثل نصيب الكُتاب الجزائريين منها 131 فيما كانت 42 عملاً فقط من إنتاج أدباء مغاربة وتونسيين.

وفي المغرب تحديدًا كانت أول بداية حقيقية للسرد بلغة فولتير وبودلير مع صدور عمل أحمد الصفريوي (1915–2004)، «مسبحة الكهرمان»، (1949)، وهو عمل سردي لقي كثيرًا من الإشادة في حينه، وفيه يستدعي الكاتب أجواء مدينة فاس، ويومياتها، ونجد ذات النزوع للامتياح من أجواء الأصول والجذور أيضًا في روايته الثانية «صندوق العجائب» 1954.

ولكن الكتابة السردية بالفرنسية عرفت طفرة أدبية نوعية في المغرب خاصة مع إدريس شرايبي (1926–2007)، الذي دخل المشهد الأدبي بكثير من الألق والتمرد على التقاليد الأدبية القديمة والصور النمطية الاختزالية السائدة، وخاصة في عمله ذي ملمح السيرة الذاتية «الماضي البسيط»، الذي انتهك فيه كل الخطوط الحمراء وكسر مختلف صور التحفظ المسكوت عنها حول معاناة المجتمعات الرازحة تحت نير الاستعمار.

كما نشر الروائي والشاعر المغربي الشهير طاهر بن جلون العديد من الروايات والسرديات، ضمن بدايات موجة الجيل الثاني من الكتاب المغاربة بالفرنسية، مثل «مجنون الأمل» و«تجاعيد الأسد» و«شاعر يمر»، وقد حظيت أعمال بن جلون الروائية بصفة خاصة بكثير من الأصداء في الأوساط النقدية والأدبية الفرنسية، وخاصة منذ فوزه بجائزة غونكور الأدبية المرموقة سنة 1987 عن روايته «ليلة القدر»، ومن أبرز أعماله السردية الأخرى «حرودة» 1973 و«موحى الأحمق وموحى العاقل» 1981 و«طفل الرمال» 1985 و«تلك العتمة الباهرة» 2001، كما أصدر العديد من المجموعات القصصية والدواوين الشعرية بالفرنسية، وقد أسهم أحيانًا أيضًا في التعريف بالأدب المغربي المكتوب بالعربية، ومن ذلك مثلاً ترجمته لرواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري.

كما مثلت أعمال الكاتب المغربي عبدالكبير الخطيبي (1938–2009) نقلة أخرى، وقد مثل صدور عمله «الذاكرة الموشومة» 1971، انعطافة كبيرة في الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، وقد حظي هذا الكتاب بكثير من الإشادة من طرف النقاد الفرنسيين، وقد كتب عنه الناقد الشهير رولان بارت مقالاً ذائعًا تحت عنوان: «ما أنا مدينٌ به للخطيبي»، ثمّن فيه الرجل الذي جعلنا «نكتشف الآخر الكامن فينا»، وعلى ذكر هذه الميزة، وفي سياق أسئلة

الذات والآخر، والعلاقة مع الغرب، فقد عرفت عن الخطيبي، المكافح اليساري السابق، دعوته إلى ممارسة ما يسميه «النقد المزدوج» بممارسة قدر غير قليل من النقد الذاتي للثقافة العربية من جهة، ونقد الآخر الغربي، والسعي لتبصيره بحدوده الذاتية ومساعدته على التخلص من بعض أوهام التمركز حول الذات والمركزية الغربية، من جهة أخرى.

ومع صدور مجلة «أنفاس» Souffles في بداية عام 1966 كانت هناك نقلة نوعية في تاريخ الأدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية، ولكن مع ذلك لزم الانتظار حتى سنة 1982 لكي تظهر أول رواية نسائية مغربية باللغة الفرنسية، وهي رواية «عائشة الثائرة» لحليمة بن حدو، وتبعتها ثلاث روايات أخرى لكل من بادية حاج ناصر، وليلي هواري، وفريدة الهاني مراد. وفي سنة 1987 نشرت نفيسة السباعي رواية «الطفل النائم». وكانت أليزا شيمانتي، وهي من الأقلية اليهودية المغربية، قد نشرت في سنة 1935 قصصًا بعنوان «حواء المغربية»، كما نشرت في 1958 رواية «في قلب الحريم».

وقد حظيت رواية حليمة بن حدو خاصة بأصداء إعلامية واسعة، ونشرت في مجلة «جون أفريك» الباريسية ذائعة الصيت في القارة السمراء. والكاتبة شابة مغربية أصيبت بشلل الأطفال منذ كان عمرها تسع سنوات.

أما رواية بادية حاج ناصر «تعرية الحجاب» المنشورة في باريس 1985، فتبدو أكثر جرأة، ربما لأن المؤلفة متخصصة في الطب النفسي.

وفي سنة 1985 أيضًا نشرت ليلى هواري في باريس رواية «زيدا، من لا مكان»، وفيها ترسم الكاتبة مسار حياتها، دون أن تعترف بذلك أو تستخدم ضمير المتكلم «أنا».

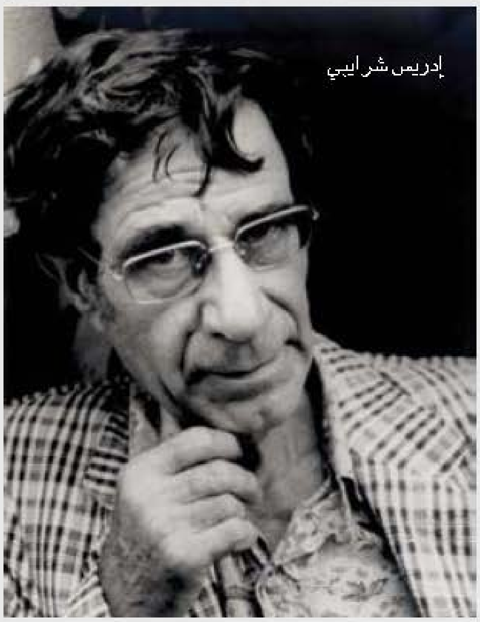
أما رواية فريدة الهاني مراد «الفتاة ذات القدمين العاريتين» الصادرة في الدار البيضاء 1985، فربما بسبب ملامحها الشرقية لقيت من النقاد الفرنسيين نقدًا لاذعًا، حيث اعتبرها بعضهم «فيلمًا شرقيًا» قديمًا، حيث الحياة البورجوازية والتلفونات البيضاء، وأجواء المفخفخة المصطنعة.

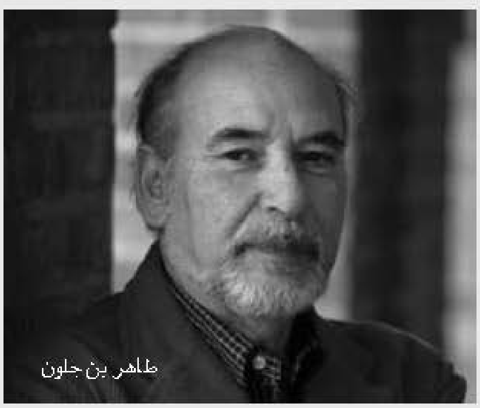
ولابد في هذا المقام طبعًا من إشارة خاطفة إلى آخر الروائيات المغربيات لفتًا للانتباه وهي ليلى سليماني، الفائزة في عام 2016 بجائزة غونكور (وهي ثالث غونكور للعرب بعد طاهر بن جلون 1987 وأمين معلوف 1993)، عن رواية «أغنية رقيقة»، وهي روايتها الثانية بعد «في حديقة الغول»، وتتميز هذه الكاتبة بحضور «ثيمتين» أساسيتين في سردها، هما حمل الهم النسوي بكل أعبائه وتفاصيله، والامتياح من عوالم الانتهاك الجنسي بما هو توصيف لحالات نفسية، وخروج على التابوهات القيمية.

## تونس بلغة موليير

تعد تونس أحد أكثر البلدان المغاربية نجاحًا في مسألة توازن الازدواجية اللغوية، وإن كان حضور اللغة الفرنسية


أحمد الصفريوي


إدريس شرايبي


طاهر بن جلون

في الثقافة والأدب، والفضاء العام، ظل دائمًا أقل بكثير من اللغة العربية. وهذا واقع يبدو أكثر وضوحًا حين يتعلق الأمر بالمنتج الأدبي بشكل خاص. فعدد إنتاج الأدباء التونسيين بالفرنسية محدود للغاية، لجهة الكم، مقارنة مع الجزائر وأيضًا مع المغرب.

وتزامنًا مع أواخر الجيل الثاني أو حتى الثالث من الكتاب في الجزائر بدأت الكتابة الأدبية بلسان فولتير وموليير تظهر أيضًا في تونس مع كُتّاب مثل «ألبير ميمي» (1920)، حين نشر روايته السيَرية- الذاتية «تمثال الملح»، كما أصّل أيضًا لرؤاه الأدبية للذات والهوية في مقال شهير موسوم «صورة مستعمَر».

وقد كان من أوائل التونسيين الذين كتبوا بالفرنسية أيضًا محمود أصلان وصلاح فرحات. وكذلك أفراد من الأقلية اليهودية مثل فيتاليس دانون، وسيزار بن عتر. وحتى بعض الكتاب من المستوطنين الإيطاليين والمالطيين مثل ماريوس سكاليزي و«سيكا فينييه». كما لعب المستوطنون الفرنسيون دورًا كبيرًا في إيجاد ثقافة أدبية فرانكوفونية في تونس.

وعلى رغم نبوءة الشاعر «ألبير ميمي» بحتمية انقراض الحركة الأدبية الفرانكوفونية في تونس التي قال إنه «محكوم عليها بالموت المبكر في شرخ الشباب»، في مرحلة ما بعد الاستقلال، فقد حدث العكس تمامًا حيث ظلت هذه الحركة الأدبية تشهد حالة توسع في الحجم والزخم والنوع، على امتداد العقود التالية.

فقد ظل زخم النشر السردي والشعري والنقدي التونسي بالفرنسية يشهد حالة تزايد وتصاعد مطردين، وقد رفده بقوة رافد أدبي جديد لم يكن في حسبان «ميمي» يوم إطلاق نبوءته، ألا وهو منتج التونسيين المقيمين في فرنسا وأوروبا، وكان من أبرز هؤلاء عبدالوهاب المؤدب، والطاهر بكري، ومصطفى التليلي، وهالة باجي، وأيضًا فوزي ملاح، وفي مرحلة تالية الشاعر والكاتب أيمن بن حسين. وقد أضاف هؤلاء على «الثيمات» الأساسية الرائجة في المنتج الأدبي التونسي موضوعات استظهار جديدة مثل مكابدات المنفى ومشكلات الهجرة وتحديات تمزق الوعي وأسئلة الهوية، وصنوف معاناة النبذ والعزل والتمييز وغير ذلك من عتبات الغيتو الرمزي وترسانة الصور النمطية الجارحة، التي يتجرعها العامل المغاربي في بلاد المهجر الأوروبي، وحتى في قوارب الموت ومسارب الهجرة السرية، وفي كافة شتّات طرق ودروب الحياة النازحة.

## لبنان الفرنكوفوني

يعد مهجر اللغة الفرنسية الذي لا يقل إبداع اللبنانيين فيه عن إبداعهم في بقية مهاجرهم. ففي هذا المهجر دواوين شعر، ومؤلفات أدب وفكر، تُعدّ لا بالعشرات بل بالمئات. وذلك أن عمر هذا المهجر هو في حدود المئة سنة، وقد يكون أكثر من ذلك أو أقلّ. ومن أوائل كتب اللبنانيين التي ظهرت بالفرنسية، وفي باريس ذاتها، كتاب «يقظة الأمة العربية» لنجيب عازوري، وهو أحد روّاد الحركة القومية العربية، وأحد الذين نبّهوا في وقت مبكر إلى أطماع اليهود في فلسطين وإلى أن القرن العشرين سيشهد صراعًا مريرًا بين القومية العربية والحركة الصهيونية في فلسطين.

ولكن ظهر أوّل ديوان لبناني باللغة الفرنسية لـ (ميشال مسك)، عام 1874، وتبلورت مع ديوان رائد لشكري غانم بعنوان: «عواسج وأزاهر» (Ronces et Fleurs) عام 1890.

ولعل الفرق الجوهري بين هذا المهجر الفرنكوفوني وبين بقية المهاجر اللبنانية، هو أن هذه المهاجر الأخيرة كتبت أدبها وشعرها باللغة العربية، في الأعم الأغلب، في حين أن المهجر الفرنكوفوني استخدم اللغة الفرنسية.

فالفرنكوفونية ليست مدينة كنيويورك، مقر «الرابطة القلمية، أو سان باولو مقر العصبة الأندلسية»، بل هي لغة قابلة لأن ينطق بها المرء سواء كان في لبنان أو في فرنسا أو في سواهما. هذا إن لم نقل إن الفرنكوفونية فضاء يلتقي فيه اللبناني مع ناطقين آخرين بالفرنسية منهم فرنسيون وغير فرنسيين.

ويعيش في فرنسا في الوقت الراهن شاعر كبير بالفرنسية هو السفير اللبناني السابق صلاح ستيتية الذي يعد أحد أهم الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية في الوقت الراهن، وبشهادة الفرنسيين أنفسهم، وعلى الرغم من وجود الشرق بقوة في شعر هذا الشاعر، فإن الفرنسيين يعتزون به اعتزازًا كبيرًا، وقد منحته الاكاديمية الفرنسية جائزة الفرنكوفونية لعام 1995، له عدة دواوين بالفرنسية منها: (الماء المحفوظ البارد) L-eau froide gardree 1973، مقطّعات: قصيدة 1978، Poeme: Fragments، (مُتقلب الشجرة والصمت) Inversion de larbre et du silence 1980، ويمثّلها بجدارة جوليان حرب (النيران الكاذبة) Feux follets، 1966، (حديث المدى) Le dit de lespace 1970،، كذلك أمين معلوف الذي حمل مشعل الأدب باللغة الفرنسية، ونال أحد مؤلفاته، «صخرة طانيوس» جائزة غونكور لعام 1994، وله من الروايات الشهيرة التي كُتبت باللغة الفرنسية مثل: (ليون الأفريقي) Leon LAfrican 1966، و(سمرقند) Samarcande 1988، و(حدائق الضوء) La jardins de lumierd 1991، و(القرن الأول ما بعد بياترس) Le premier sies Beatrice، و(صخرة طانيوس) Le rocher de Tanios، ويتحدث أمين معلوف في بعض رواياته عن «الهويات القاتلة، أو الهويات الشقية»، فهو يصنّف نفسه لبنانيًا وشرقيًا وفرنسيًا وغربيًا.

وهناك شاعر لبنان بالفرنسية جورج شحادة، الذي كان مؤلفًا مسرحيًا أيضًا، وكذلك ناديا تويني زوجة غسان تويني صاحب صحيفة النهار، ولهذين الشاعرين مؤلفات شعرية كثيرة بالفرنسية نُقل بعضها إلى اللغة العربية.

ويُعد عدد النساء الشاعرات من اللبنانيات اللواتي كتبن باللغة الفرنسية، يفوق نسبيًا عدد اللواتي كتبن باللغة العربية، ثم إن مجالات الإبداع الشعري كانت متوفرة لشاعرات اللغة الفرنسية، أكثر مما توفرت لشاعرات اللغة العربية في لبنان، وشعر أندريه شديد وناديا تويني وسامية توتنجي، وغيرهن، يثبت هذا الرأي.

ومن أسماء الشاعرات اللبنانيات كتبن بالفرنسية، مي



صلاح ستيتية



أمين معلوف

زيادة وثلي جدعون ولور غريب ومي مر وفينوس خوري وفريدة بغدادي ونهاد سلامة وكلير جبيلي. ولكلٍّ منهن دواوينه المعروفة.

## الأدب الروسي في المنفى

تعود أصول أدب المنفي في روسيا إلى بدايات القرن التاسع عشر، حيث كتب الأديب الشهير نيقولاي جوجول عن المصير الذي ينتظر بلاده وهو بعد في المهجر، كما نفي أدباء كبار مثل الكسندر جيرتسين ونيقولاي أوغاريوف، وكان للأديب إيفان تورجينيف الفضل في تعريف أوروبا بالأدب الروسي، غير أن موجات الهجرة التي تلت ثورة أكتوبر 1917 مثلت ظاهرة خاصة سواء من حيث الحجم أو السمات والأهمية التي لعبتها في تطور الأدب الروسي خاصة، والأوروبي بصفة عامة.

ويعتبر أدب المنفي أحد أهم مراحل تطور الأدب الروسي في القرن العشرين وهو أحد فروع الأدب الروسي الذي ظهر بشكل بارز بعد استيلاء البلاشفة علي السلطة في عام1917 م، وقد صدرت إبداعات كتاب المنفى الروس خارج حدود الاتحاد السوفيتي.

واتفق الباحثون علي ثلاث موجات لهجرة الأدباء الروس خلال الحقبة السوفيتية، بدأت الموجة الأولى في عام 1918 واستمرت حتى قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية واحتلال الألمان لباريس، وكانت هجرة جماعية لعدد كبير من الكتاب والشعراء الروس، أما الموجة الثانية فبدأت مع اندلاع الحرب العالمية الثانية وتحديدا في عام 1940 واستمرت إلى عام 1950، ولم تشهد الزخم نفسه الذي شهدته الموجه الأولى، والثالثة بعد انتهاء فترة ذوبان الجليد في عصر خروشوف وأدت إلى هروب عدد من كبار الأدباء الروس أمثال الكسندر سولجنتسين وجوزيف بروسكي وسيرجي داوفلاتوف، وتعد الموجه الأولى هي الأكثر أهمية من حيث قيمة ما تركته من إبداعات وتأثير على الأدب الروسي.

كانت الموجه الأولى صفحة مأساوية في تاريخ الثقافة الروسية، وتعد ظاهرة فريدة سواء من حيث العدد الضخم للأدباء المنفيين أو من حيث إسهاماتهم الكبيرة في الثقافة العالمية لاحقًا، بدأت الهجرة الجماعية للأدباء في عام 1919 وضمت أكثر من 150 كاتب وشاعر ضمن مليوني شخص فروا من روسيا في العام نفسه، كما اتخذت الحكومة السوفيتية قرارًا بنفي أكثر من 160 أديب في عام 1922 نظرًا لكتاباتهم الدينية والفلسفية وركبوا سفينة أطلق عليها "سفينة الفلاسفة" وضمت من الأدباء و الفلاسفة الروس: نيقولاي بيرديابيف و نيقولاي لوسكي وسيميون فرانك وسيرجي بولجاكوف، كما ضمت الكتاب: إيفان بونين وألكسندر كوبرين و بوريس زايتسف وألكسي تولستوي، وقد حافظت الموجه الأولى من الأدباء المهاجرين على سمات وخواص المجتمع الروسي وعبروا عنها في كتاباتهم، وأضحى الأدب الروسي في المهجر يصور الأحداث الثورية في روسيا والحرب الأهلية ويوثق انهيار التقاليد التي سادت قبل الثورة والتراث الروسي قبل الاشتراكية.

شهد عام 1927 ذروة نهضة أدب المهجر حيث أصبحت الكتب تنشر في الخارج باللغة الروسية، ولوحظ أن الأدباء الروس حرصوا علي المحافظة على الحرية السياسية والثراء في الإبداع في سبيل نضالهم ضد الواقع المرير لحياة المنفي، ومن المدن التي أصبحت قبلة للأدباء الروس "برلين" عاصمة للأدب الروسي في المهجر حيث كان يقطنها معظم كتاب الدراما والمسرح، كما كانت "براغ" نقطة تجمع الفنانين والشعراء، أما "باريس" فتستحق لقب عاصمة الثقافة الروسية في المهجر، كما اتجه بعض الأدباء إلى الشرق وتحديدًا "شنغهاي"، وبرز في هذه الموجة جيلان من الأدباء: الجيل القديم والذي تجسدت في كتاباته سمات الحياة الروسية بجلاء، وكانوا معروفين للقارئ الروسي ولهم أسلوبهم المميز وانتشرت كتاباتهم، ليس فقط في روسيا بل وخارجها، وكان معظمهم من

الرمزيين (زينا ديا جيبوس وقسطنطين بالمونت وديمتري ميرجكوفسكي) والمستقبليين (إيجور سيفير يانين) وكتاب الذروة (جيورجي ايفانوف وجيورجي آداموفيتش) والواقعية (ألكسندر كوبرين وألكسي تولستوي). وتجمعت حول هؤلاء، مجموعات من الأدباء ونظمت صالونات وجمعيات أدبية حضرها الجيل الأصغر والذي كان يطلق عليه حينها "الجيل غير الملحوظ". وهؤلاء الذين لم يكونوا قد خطوا خطوات كبيرة بعد في بلدهم روسيا قبل اضطرارهم إلى مغادرتها ولم تتشكل شخصياتهم الأدبية بعد، حيث تجمع بعضهم حول إيفان بونين وآخرون حول فلاديسلاف خوداسيفيتش، وقد مالوا إلى اتجاه ما يعرف بالكلاسيكية الجديدة واستخدام الأشكال وتأتي الفترة الثانية والتي تمتد بين عامي 1925 و1939 وشهدت تطورًا لصناعة النشر وتأسيس الجمعيات الأدبية الروسية في المهجر، ويلاحظ هنا فقدان الأدباء الأمل في عودتهم مرة أخرى إلى الوطن. وتشيع في تلك الفترة كتابات المذكرات والسير الذاتية والدعوات إلى الحفاظ على عبق الجنة المفقودة وذكريات الطفولة والعادات الشعبية، كما انتشرت الرواية التاريخية التي تعاملت مع التاريخ بوصفه حلقة في سلسلة من الأحداث التي تعتمد في الأساس على إرادة الإنسان، كما تناول أدباء تلك الفترة موضوع الثورة والحرب الأهلية وصوروا الحرب بشكل أكثر موضوعية مقارنة بسابقيهم وظهرت أولى المؤلفات التي تصور الحياة داخل معسكرات العمل والاعتقال إيفان سولونيفيتش "روسيا شبح في معسكرات اعتقال" و. م. مارجولين "رحلة إلى بلد المعتقلات" ويوري بيسونوف في "سجنًا والهروب من سولوفكي" وفي عام 1933 منحت جائزة نوبل إلى أحد كتاب المنفى وهو إيفان بونين.

أما الموجة الثانية في أدب المهجر الروسي فقد ولدتها أحداث الحرب العالمية الثانية عندما هاجر عدد كبير من كتاب جمهوريات البلطيق والتي ضمها الاتحاد السوفيتي عام 1939، وكذلك الأسرى الذين خشوا العودة إلى الوطن حتى لا يتعرضوا إلى الاعتقال، والمنفيون للعمل في ألمانيا من الشباب السوفيتي وكل من تعاون مع الفاشية، واختار هؤلاء في البداية ألمانيا مكانًا لإقامتهم ثم انتقلوا إلى أمريكا وبريطانيا، وبدأ معظم كتاب وشعراء الموجة الثانية نشاطهم الأدبي في المهجر ونذكر منهم الشعراء: يلاجين وكليتوفسكي وتشينوف وفيسينكو وغيرهم، وقد بدءوا بتناول القضايا الاجتماعية ثم انتقلوا إلى الكتابات الغنائية والفلسفية، ومن الكتاب نذكر بوراسوف وريجيفسكي وفيليبوف وشيرياييف، وقد تناول هؤلاء الحياة في الاتحاد السوفيتي قبيل الحرب وصوروا عمليات التنكيل والخوف الذي ساد بين الناس، والحرب والطريق الشاق الذي تكبده الكاتب في رحلة هروبه إلى الخارج، وكان ما يجمع كتاب وشعراء هذه الموجة تجاوز التوجه الأيديولوجي الذي قيد إبداعات سابقيهم، وتبقى كتابات


ألكسندر سولجنتسين


إيفان بونين

أدباء هذه الموجة الأقل شهرة حتى الآن.

أما الموجة الثالثة لأدب المنفى فترجع إلى نهايات الستينيات من القرن الماضي، ينتمي معظم أدباء هذه الموجة إلى فترة ذوبان الجليد في عهد خروشوف، وهي الفترة التي شهدت انتقادًا لنظرية عبادة الفرد في عصر ستالين والدعوة إلى العودة إلى "القواعد اللينينية في الحياة"، وسمح للكتاب بتناول موضوع المعتقلات ومعسكرات العمل المحظور سابقًا، وأصبح من المسموح الخروج عن الأطر الفنية لاتجاه الواقعية الاشتراكية الذي ساد لعقود، وأصبح الكتاب يبادرون بتجربة اتجاهات جديدة، إلا أنه وفي منتصف الستينيات وضعت قيود مرة أخرى على الإبداع وتم تشديد الرقابة على الأدب وتعرضت الكتابات الناقدة للهجوم، وبدأت عمليات التضييق على الأدباء ومنهم ألكسندر سولجنتسين وفيكتور نيكراسوف الذي تم اعتقاله، ومن ثم نفيه إلى أحد معسكرات العمل، كما تم القبض على كل من سينيافسكي وتهديد أكسيونوف ودافلاتوف وفوينوفيتش، وفي ظل هذه الظروف اضطر هؤلاء إلى السفر للخارج، وانضم إليهم الكثيرون أمثال اليشكوفسكي وليمونوف وجاليتش وجويرمان وأمالريك.

ومن أهم سمات الموجة الثالثة التمازج الرائع بين الاتجاهات الأسلوبية للأدب السوفيتي مع منجزات الكتاب الغربيين وإيلاء الاهتمام الأكبر بالاتجاهات الطليعية، ويعتبر ألكسندر سولجنتسين أشهر أدباء هذه الموجة ومن كبار الكتاب الواقعيين في روسيا السوفيتية، وقد كتب خلال فترة هجرته ملحمة كبيرة تحمل عنوان "العجلة الحمراء" يتتبع فيها تاريخ روسيا، وحصل على جائزة نوبل في الآداب عن روايته الشهيرة "أرخبيل الجولاج"، كما ينتمي إلى الاتجاه الواقعي أيضًا كل من جيورجي فلاديموف وفلاديمير مكسيموف وسيرجي دافلاتوف، كما اتسمت إبداعات الكاتب فاسيلي اكسيونوف بالسخرية اللاذعة من الأوضاع وتعد ثلاثيته "ملحمة موسكوفية" من أشهر الكتابات في هذا الجيل وتتناول فيها الحياة في روسيا في الثلاثينيات والأربعينيات، وتتجلى سمات أدب الحداثة وما بعد الحداثة في كتابات ساشا سوكولوف "مدرسة الحمقى" و"حوار بين ذئب وكلب" كما دارت كتابات يوري ماملييف في فلك الأدب السريالي والواقعية الميتافيزيقية، واستطاع الكاتب أن ينقل حالة الخوف وانعدام قيمة الحياة في قصصه القصيرة "حكايات روسية" وروايته "الزمن الضائع"، ومن بين أدباء الموجة الثالثة أيضًا جوزيف برودسكي الحائز على جائزة نوبل في الأدب في عام 1987، وقد ترك كتاب الموجة الثالثة من أدب المنفى الروسي العديد من الأعمال في مختلف الأجناس الأدبية والأساليب الفنية لقوالب الصارمة في السرد ونذكر منهم تيرابانو وسموليتسكي وبيربيروف.


المصادر:

- الأدب المهاجر: مجازات المنفى وبناء هوامش الأمة- علي بدر – صحيفة الدستور – 29-08-2008.
- الأدب والمنفى – مجلة الآداب، 7-9، يوليو – سبتمبر 1985.
- الأدب الروسي في المنفى، د. محمد نصر الدين الجبالي، أخبار الأدب، 24 ديسمبر 2016.
- أدب الاستغراب.. ومقاربة الإرهاب، الحسن ولد المختار، صحيفة الاتحاد، 4 يناير 2017.
- الأدب اللبناني باللغة الفرنسيّة على امتداد القرن العشرين – غالب غانم – مجلة العربي – أكتوبر 2001.



# الأعمال العظيمة وقراؤها



د. أمير تاج السر
كاتب وروائي سوداني

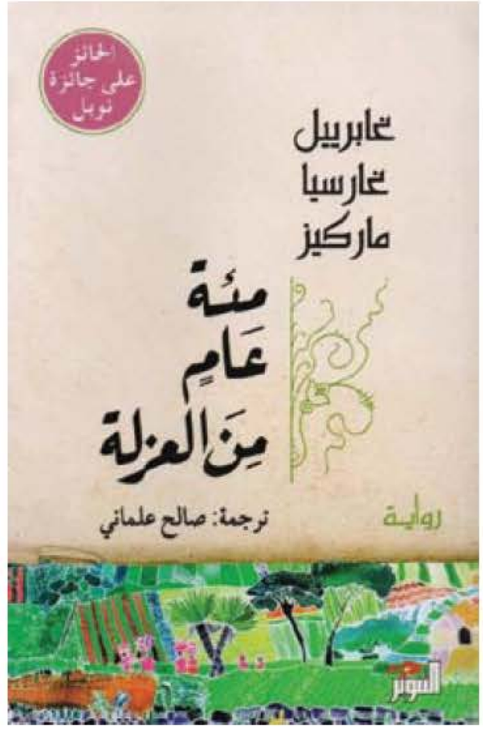
أعلنت شركة «نتفليكس» مؤخرًا، عن نيتها إنتاج دراما تلفزيونية في حلقات متسلسلة، مأخوذة من رواية «مئة عام من العزلة»، الرواية الأكبر والأشهر للمعلم غابرييل غارسيا ماركيز، بعد موافقة الأسرة على ذلك، ليكون أول عمل درامي مستوحى من تلك الرواية الملحمية، التي ظلت بمنأى عن السيناريو والسينما، رغم صدورها أواخر ستينيات القرن الماضي، وعدم وجود عوائق فنية لإنتاجها دراميًا، إلا لو كان ماركيز هو من رفض إنتاجها، لأسباب لا يعرفها أحد. ومعروف أن رواية «الحب في زمن الكوليرا»، الرائعة الأخرى لماركيز، أنتجت سينمائيًا، وكذا «أحداث موت معلن»، تلك الرواية الفريدة التي نعرف نهايتها منذ البداية، وعلى الرغم من ذلك نظل مشدودًا لها.

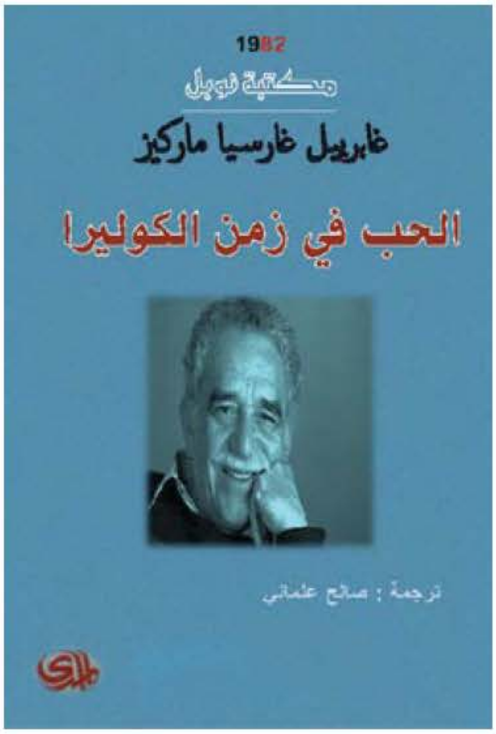
نعم، نعرف منذ البداية أن سانتياغو نصار قتل في ذلك اليوم الصيفي الحار، ونعرف الذين قتلوه، والكيفية التي قتل بها، والدافع إلى ذلك، ونظل نبحث عن نهاية مع السارد، ربما هي نهاية أخرى نتمناها، أو نفكر أنها النهاية المثلى، مثل أن يكون موت البطل في بداية النص، مجرد كذبة، أو أن ثمة معجزة ستحدث ويعود إلى الحياة.

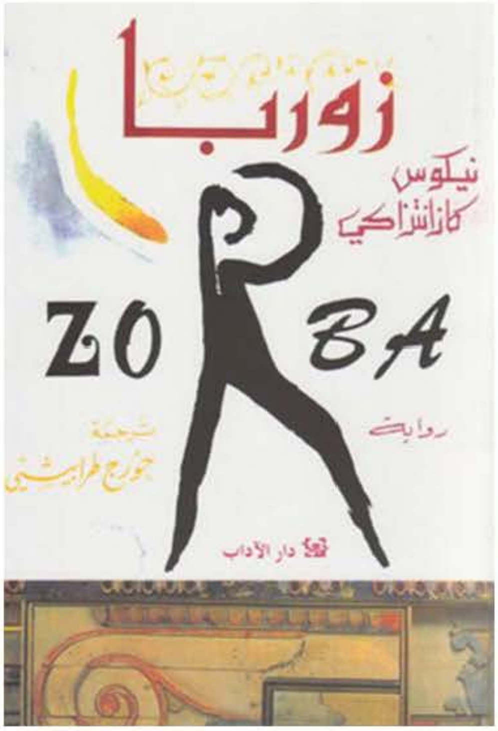
وقد اعتدت في قراءتي لكثير من النصوص الجذابة، خاصة في الأدب الإسباني، الذي أعشقه، أن أغرس أدوات الكتابة التي أملكها، في الصفحات، وتجدني في كثير من الأحوال أعدل في ذهني مواقف أراها باردة وبحاجة إلى حرارة ما، أو أبحث عن ثياب درامية أخرى للشخوص، يرتدونها في النص بدلاً من تلك الثياب التي عليهم.

هذا ليس انتقاصًا من النصوص بكل تأكيد، أو تشكيك في تماسكها وإمتاعها للقارئ، ولكن مجرد تسلية، لن تغير شيئًا من نص مكتوب على الإطلاق، وربما تكون تفاعلاً من قارئ أعجب بالنص، لدرجة أن يشارك في تحرير صفحات منه.

«مئة عام من العزلة» التي ستنتج مسلسلاً، ستحمل اسم «ماكندو»، ومعلوم أن ماكندو هي البلدة الأسطورية التي اخترعها ماركيز، هناك قرب الكاريبي، رسم تضاريسها،




وبذر شخصياتها، وملأها بكل ما يمكن أو لا يمكن تخيله من أحداث، وبالطبع هذا قمة الفن، أن توجد مساحة من العدم، تلونها بألوانك الخاصة، ولا يستطيع كل من يطالعها إلا أن ينبهر، أو أكثر دقة معظم من يطالعها، لأن هناك قراء لم يتذوقوا «مئة عام من العزلة» و«الحب في زمن الكوليرا»، و«إيرنديرا الغانية»، وكل روائع ماركيز أبدًا، وقد كتبت مرة عما سميته سوء التذوق، أو سوء النوايا، حين يقرأ أحدهم عملاً متفقًا على إبهاره، بنية أن لا ينبهر به، وهذا موجود وكثير عند قرائنا العرب، وحتى قراء الغرب.

الذي حدث أن هناك من لامني على ذلك، ومن ذكر بأنني أصادر حرية الناس في أن يتذوقوا ما يريدون، ويطردوا من التذوق ما لا يريدون، وإن كانت «مئة عام من العزلة» تعجبني، فليس بالضرورة أن تعجب أهلي وجيراني وأبنائي وأصدقائي، تمامًا مثل أصناف الطعام التي ترص على الموائد، فكل جالس على المائدة لديه طبق يحبه، وطبق لا يطيقه.

هذا صحيح بالطبع، فقط يبقى شبه الاتفاق على أعمال كتابية معينة عند قراء بلغات مختلفة، سيكون الموضوع أكثر قربًا للفهم، حين نتحدث عن رواية مثل «ذكرى عاهراتي الحزينات»، الرواية صغيرة الحجم التي كتبها ماركيز في أواخر عطائه، أي قبل أن يبتعد عن الكتابة لظروفه الصحية، وكانت استنساخًا لرواية «ياسوناري كواباتا» التي يراقب فيها الرجال المسنون، نوم فتيات صغيرات جميلات، مقابل أجر يدفعونه لصاحبة البيت. هذه الرواية التي تابعت مراجعات كثيرة لها، بالفعل فيها اختلاف آراء كبير، تراوح بين التمجيد واللوم، وفقط كان لومها أكثر كثيرًا من تمجيدها.

أعود لـ«مئة عام من العزلة»، التي اختيرت منذ أعوام، الرواية الأكثر تأثيرًا في عالم الكتابة، متفوقة على أعمال عظيمة مثل، «زوربا اليوناني» لكزانتاكيس، و«الصخب والعنف» لوليام فوكنر، و«الطبل الصفيح» رائعة الألماني غونتر غراس. لن أتحدث عما يعجب فيها، فكلها في رأيي جديرة بالإعجاب، ولكن عما يمكن أن يكون صعبًا في قراءتها لقارئ مبتدئ في الدرب، لم يتدرب جيدًا. نعم حتى القراءة تحتاج لتدريب مثل الكتابة تمامًا، وهناك قراء يدركون ذلك ويشيرون إليه ولطالما صادفتني عبارات توجيهية من قارئة، لصديقة لها تود قراءة كاتب ما، تنبهها إلى أفضل نص يمكن أن تبدأ به، وغالبًا يكون سهلاً، وخاليًا من نكهة التجريب. «مئة عام من العزلة»، مليئة بالحوادث، حوادث داخل ماكندو، وحوادث قريبة منها وأخرى تحدث في العالم البعيد وتتشابك معه.

الرواية مليئة بالأسماء أيضًا كعادة الروايات الملحمية، والروايات التي تهتم بحياة أجيال مختلفة، سنجد في النص أسماء بلا حصر لأفراد أسرة بونديا، وجيرانهم، وأهل ماكندو عمومًا، أسماء رجال ونساء وأطفال، من صميم البلدة، وغرباء يأتون ويذهبون، أسماء شوارع ومحلات تجارية وأنشطة مختلفة.

أبسط ما يفعله القارئ غير المدرب، أو القارئ القادم بسوء نية للتقييم أن يعلن ملله من رواية كهذه، أن يعلن تشتته وأنه لم يستطع إكمال النص، بسبب ما فيه من تفاصيل مزعجة، ويسرع إلى كتابة مراجعة يعلن فيها بكل بساطة، أنه خدع في ماركيز، و«مئة عام من العزلة»، ولا يدري كيف يعشق البعض هذه الرواية.

> نعرف منذ البداية أن سانتياغو نصار قتل في ذلك اليوم الصيفي الحار، ونعرف الذين قتلوه، والكيفية التي قتل بها، والدافع إلى ذلك، ونظل نبحث عن نهاية مع السارد، ربما هي نهاية أخرى نتمناها، أو نفكر أنها النهاية المثلى.

حقيقة هذه نظرة عامة، وما انطبق على هذه الرواية من تقييم جيد، أو تقييم ملول، ينطبق على أعمال أخرى صنفت عظيمة في تاريخ الكتابة مثل «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، التي قتلت قراءة وتحليلاً في وقت من الأوقات، وكان كل من يلتقيك يسألك: هل قرأت «اسم الوردة»؟ وتصبح غير مثقف، وغير جدير بالاحترام، إن ذكرت بأنك لم تقرأها. كذلك رواية «العطر» للألماني باتريك زوسكيند، ورواية «المريض» الإنكليزي السيرلانكي مايكل أودانجي، وهذه رواية عن الحرب لم تعجبني صراحة، على الرغم من أنها نالت حظًا كبيرًا من الانتشار، واعتبرت أفضل رواية في الروايات الحاصلة على جائزة مان بوكر البريطانية.



# بلاغة المهمشين



**أ. د. إبراهيم بن محمد الشتوي**

أستاذ الأدب والنقد – قسم الأدب

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

**أخذ ميشيل فوكو في دراسته للنصوص غير الأدبية أو «المتكلفة» - إن صح التعبير- مظهر تأثيرها على جماهير المتلقين، فاستنبط منها نظريته في السلطة، فكانت قيمة هذه النصوص لديه في تأثيرها على الوعي خاصة في سيرورتها وانتشارها.**

وهذه النصوص تقابل بالنصوص الأدبية الرسمية من داخل الأجناس الأدبية المعروفة: (الشعر، الرواية، القصة، الخطبة، الرسالة، المقالة). وهي أجناس أدبية تلقى عناية فائقة من قبل الجماعة المخاطبين بها (المجتمع) من أعلى مستوى فيها (الخلفاء، الوجهاء، العلماء)، ولذا فهي فنون رسمية، وتستمد قوتها الأدبية من موقف المؤسسة الرسمية الاجتماعية منها بناءً على أهمية الناس الذين يعنون بها.

وقد كان القدماء يهتمون بالقص كما يهتمون بالشعر والكتابة والخطابة، «فالقصاص»، وهم جماعة من المتحدثين يتولون القص على الناس في المساجد، ويتولون هذا العمل من قبل الخليفة أو من يقوم مقامه، ما يجعلها وظيفة رسمية، ويجعل هذا الجنس معتمدًا صحيحًا.

وقد قام العلماء بعد ذلك بالعناية بهذه الأخبار والنصوص المسرودة عن أناس ذي حظوة في الخلافة، وعند أهل السلطان، فظهرت في كتب أبي عثمان الجاحظ، والمبرد، وابن قتيبة وسواهم. بل إن ياقوتًا الحموي في معجم الأدباء عقد فصلاً سماه «علم الأخبار»، وافتتحه بمقدمة أورد فيها طرفًا من أقوال تسند إلى معاوية بن أبي سفيان في فضل هذا العلم، وبيان قيمته.

وقد اندرجت هذه الأقاويل فيما توارثه العلماء، والنقاد فيما بعد في حديثهم عن «البيان» و«البلاغة» و«الفصاحة»، واعتبرت من الأمثلة التي ينطلق منها الناقد أو يقيس عليها المتكلم ما يريد أن يقول، ولذا فقد أصبحت جزءًا من تكوين البلاغة العربية والنقد، ومكونات الوعي الجمالي العربي، تتماهى مع الذوق الرسمي السلطاني وتعبر عنه.

إلا أن هذه القصص والأخبار ليست جميعًا مما يندرج في هذه الكتب العلمية، مما يوصف بدواوين البلاغة، ولا كل هذه الأخبار مما يسند إلى الجماعة الأولى في المجتمع، وإنما هناك أخبار أخرى وقصص لا تُدون بتلك الدواوين، ولا تسند إلى تلك الفئة، وتوصف أحيانًا في بعض الدوائر العلمية «بالأدب الشعبي» أو «السرد والقصص الشعبي»، ويختلف الباحثون في تعريفها؛ فمن قائل إنها مكتوبة بلهجة عامية، ليست هي اللهجة الرسمية، ومن قائل هي ما لا يعرف مؤلفه الأول دارت بين الناس يضيف كل قوم منهم ما يضيفه، ويحذف ما يحذف إلى أن اكتملت صورته الظاهرة، فهو من إنشاء الشعب.

وأيًا ما يكن تعريفه، فإن الجانب المميز لهذا اللون من الأدب أنه يتحرك في فضاء بعيد عن الأدب الرسمي، حيث بسطاء الناس وعوامهم، يتردد بينهم، ويتضمن همومهم، ويعبر بلغتهم، وينضح عن أفكارهم، ويمثل خيالاتهم. إنه أدب العامة في الأسواق، والنساء في المنازل، والصبيان في الملاعب والفلاحين حين يعودون من الحقول، يجتمعون للسمر والسهر، فيملؤون به مجالسهم، ويؤانسون به أصحابهم، ثم يرددونها في ذاكرتهم تتوارثها أجيالهم وسيتخلصون منها حكمتهم التي يعيشون فيها.

وهذا يعني أن هذه النصوص على اختلاف أجناسها أصبحت واقعًا نصيًا ملموسًا، لها فضاؤها الاجتماعي الذي تتحرك فيه، وتنتمي إليه، وليست صورة معدلة عن نصوص أخرى أكثر ازدهارًا وكمالاً، أو صورة مشوهة عنها، تفتقد قيمتها بناء على بعدها من تلك النصوص، وتعبر عن درجة ثانية من الثقافة، وأنها – النصوص – قد استطاعت أن تفرض نفسها على المتلقين بالتأثير فيهم، وجذب عنايتهم، والتغلغل في كياناتهم وحيواتهم، مثل سائر الآداب، وهذا هو الشرط الثاني لكل قول يوصف بالأدب ويعنى به.

وبناء على اختلاف الفضاء الذي يتحرك فيه هذا الأدب، واختلاف مواضعاته، وأسلوب معيشة هذا الفضاء، اختلف تكوينه، واختلفت الأدوات التي تؤدي ما به من تأثير، كما اختلفت أيضاً موضوعاته والقضايا التي يعالجها والقيم التي ينشرها عن الآداب الأخرى المدونة عند القدماء والتي يمكن أن توصف بلغة النقد الحديث أنها آداب «كلاسيكية»، والكلاسيكية هنا مأخوذة من معنى كلمة « Class» وهي الطبقة، بمعنى أنها تعبر عن طبقة معينة ذات اهتمامات محددة وذوق معين، ولأن البلاغة العربية قد استمدت من تلك النصوص، وجعلتها أمثلتها والنماذج العليا لها، فإنها في الحقيقة تنتمي إليها وتعبر عنها، أي عن النصوص الكلاسيكية، ولا تعبر عن النصوص الأخرى الشعبية، ما يعني في الوقت نفسه أنها (النصوص الشعبية) تتضمن بلاغيات أخرى مغايرة للبلاغيات الكلاسيكية تعبر عن ذوق الفئة التي تبنت تلك النصوص لأول مرة، وتأثرت بها ومنحتها حيزاً للوجود، وهي فئة المهمشين من الناس، ولذا فهي تعبِّر عن بلاغة المهمشين.

حين نعد القص الشعبي «خطابًا» مؤثِّرًا، ونقوم بدراسته من هذه الزاوية، فإن هذا الاعتبار يصبح جواز مرور إلى سائر أنواع الدراسة والتأمل، ويمنحه الفرصة للدخول إلى عالم النصوص الأدبية المعتبرة. وهذا يعني أن سائر عناصره ومكوناته تصبح مجالاً للدرس والتأمل والنظر لأنها هي التي كونت هذا الخطاب، ولأنها أيضاً تحمل بذور التأثير في المتلقي وهذا ما يجعلها عناصر بلاغية في المقام الأول.

تقوم البلاغة – في الغالب– وأقصد البلاغة العربية على الشكل في المقام الأول، بمعنى أنها تبحث عن مكونات شكلية، وبناءً على دلالة هذا الشكل يتحدد المعنى البلاغي الذي هو – في الغالب– جزئي يتصل بهذا العنصر الشكلي نفسه، وهذا مطرد في مباحث علم البيان والبديع والمعاني.

وحين نقول خطاب المهمشين، فنحن لا نبحث في الضرورة عن شكل، وإنما قد نبحث عن مضمون أو معنى، وهذا يعني أننا نتجاوز المفهوم الضيق للبلاغة العربية للبلاغة لنجعله دالاً على السمات العامة للقول حين يصبح

وأيًا ما يكن تعريفه، فإن الجانب المميز لهذا اللون من الأدب أنه يتحرك في فضاء بعيد عن الأدب الرسمي، حيث بسطاء الناس وعوامهم، يتردد بينهم، ويتضمن همومهم، ويعبر بلغتهم، وينضح عن أفكارهم، ويمثل خيالاتهم. إنه أدب العامة في الأسواق، والنساء في المنازل، والصبيان في الملاعب والفلاحين حين يعودون من الحقول، يجتمعون للسمر والسهر، فيملؤون به مجالسهم، ويؤانسون به أصحابهم، ثم يرددونها في ذاكرتهم تتوارثها أجيالهم وسيتخلصون منها حكمتهم التي يعيشون فيها.

مجالاً للدراسة والتأمل، ذلك أن الموضوع الذي يطرحه «القول» أحد العناصر المهمة الجاذبة له، ثم إننا في رحلتنا إلى تأمله وقد أصبح أداة للتأثير والإمتاع، وملء الوقت، لا بد أن نقف على مكوناته بوصفها جزءاً من عناصره المساهمة في تكوينه وبيان أثره.

أول سمة ظاهرة مضمونية، وهي شكلية في الوقت نفسه، من سمات القص الشعبي إسناد الأفعال إلى قوى غيبية، تتمثل بالجن على وجه الأغلب. وهي سمة تحدث عنها كثير ممن تحدث عن القص الشعبي، حتى عدها بعضهم السمة الفارقة له عن القص الحديث، وعن الأسطورة باعتبار أن الأسطورة – خاصة اليونانية– تقص نبأ صراع آلهتهم، في حين ترتبط أحداث السير الشعبية بالجن والشياطين. أما القص الحديث فيتناول سير البشر من غير آلهة أو جن، واللجوء إلى السحر والكهانة، والحيلة في تحقيق المراد.

فالجن حاضرون بصورة كبيرة، والصلة بين الإنس والجن قائمة، تكون عن طريق المصاهرة كأن ينكح الجن إنسية أو الإنسي جنية، أو عن طريق الصداقة بأن يكون أحد الجان صديقًا للإنسان، أو عن طريق التعاون فيعمل كل واحد منهما عملاً للآخر، إضافة إلى تصور الجن بصورة الإنسان والطير وتحوله بين الأشكال المختلفة، وهذه الصلة بين الجن والإنسان تجعل العوالم متداخلة، فالشجر والحيوان يتكلمان، والإنسان يطير، وتنتج فضاءً شعبيًا متميزًا مختلفًا–ربما– عن العالم الواقعي المحسوس.

فالإنسان – بصورة أخرى– في القص الشعبي متجاوز عالمه الظاهر، وممتد تأثيره إلى العالم الغيبي (وهو عالم الجن طبعًا)، وهو ما يعطيه قوة على الطبيعة وميزة عن الأجناس الأخرى. وهذه القوة التي تمنحها الجن للإنسان

هي قوة مساندة لأننا لا نلبث أن نرى الإنسان يتفوق على الجن والعفاريت في كل مواجهة بينهما، ويكون هذا التفوق بالمواجهة حينًا وبالحيلة أخرى.

ونحن نقول (ربما) لأننا لا نستطيع أن ندرك الحالة التي يرى الإنسان الشعبي (البسيط) في القص الشعبي الكون عليها، ولا نستطيع أن ندرك الطريقة التي يتعامل مع الكون من خلالها، فنحن لا نستطيع أن نحدد إذا ما كانت الحالة التي جاء عليها الفضاء في الحكاية تعبر عن الرؤية الحقيقية أم أنها تفسير الإنسان البسيط للكون من حوله، أم أنها بمثابة تعبير مجازي رمزي عنه.

لكن الأمر المهم هو أن هذا الإنسان البسيط (المهمش) قد أنتج عالمًا جديدًا موازيًا للعالم الواقعي الذي يعيشه، تختلف فيه العلاقات عما يراه، كما يختلف فيه موقعه، فعوضًا عن أن يكون مهمشًا لا يؤبه به، يتبع مواقع الكلأ لأغنامه، أو يتابع سقيا زرعه، أو أن تكون امرأة تعنى بشأن رحاها وتنورها، أصبح مركزًا تدور حوله الأحداث، يصول ويجول ويأخذ ويدع، ويصل ويقطع، تمتد قدرته إلى ما وراء الطبيعة، يتحدث إليها ويسمعها، فيحدث الشجر والحجر والطير والدواب، ويركب الرياح والبحار، ويحرك الجن كما يشاء.

هذه الحالة التي يأتي عليها المكان ومن فيه، تمثّل نوعًا من التعويض عن الواقع الذي يعيشه، وحاله فيه، ونوعاً من التسلية لما يعانيه من كبد العيش ومشقته، ومن عجزه حياله، يجد فيه الإنصاف إن لم يكن منصفًا في واقعه، ويجد فيه الانتصار إن كان مظلومًا، يشحنه بمواعظه، وبتحذيره من مغبة مصير الظالمين الذين يتجاوزون الأعراف والتقاليد، ولا يراعون الحقوق.

وهو في الوقت نفسه كشف عن العالم الغيبي أو ما وراء الطبيعة، الذي لا يرى عادة، والمتمثل بالجن والشياطين هنا وتمظهراتهم المختلفة، والجانب الخفي للمكان، أو ما يسمى بقاع المجتمع، حيث خدع المحتالين، واللصوص، وحيل النساء وكيدهن، وأفاعيل السحرة والمبطلين، وأكاذيب الفقراء والمتسوّلين. تقدمها هذه الحكايات حيناً في صور اعتداء وبغي، وتجاوز من هذه الفئة، أو بصورة انتصار وبحث عن إحقاق الحق، وانتصاف المظلومين، فتدون تاريخهم، وتحكي تفاصيل حيواتهم.

وفي هذه النصوص الشعبية نجد التراكيب المستعملة كما الألفاظ لا تتحرج أن تكون خارج النظام اللغوي الرسمي المتعارف عليه، فهي لا تلتزم بالتركيب الفصيح، كما لا تلتزم أيضًا بالبنى الصرفية العربية المعروفة، فتخرج أحيانًا إلى ما تسمى بالعامية، وربما اعتمدت بعض التراكيب التي تكون في أصلها غير عربية، أو ربما جاءت ناقصة، بل لا يبعد أن تطغى عليها الألفاظ السوقية النابية، ينطق بها صراحة، وتسمى الأشياء بأسمائها دون كناية أو مجاز.

كما أنها قد تمثل الفئات المختلفة في المجتمع من خلال حضور لغتهم، فقد تأتي لغة الأجنبي المكسرة حاضرة في القص الشعبي على لسان الراوي، أو لغة الطفل الذي لم يستقم لسانه حين يتحدث أو يناغي، كما أنه -الراوي- يسعى إلى أن يتمثل الفروقات الصوتية في كلامه بين فئات المتكلمين، ونطقه لها، فيرقق صوته حين يكون المتحدث امرأة، أو يخشنه حين يكون رجلاً وقد يلوي لسانه ويغمغم في الكلام إذا كان يدعي أن المتحدث ذئبًا، أو أسدًا، كما يسعى إلى أن يتوسل من وسائل الكتابة ما يساعده على تسجيل ذلك وكتابته.

وأما من حيث بنائها، فإنها لا تلتزم نظامًا محددًا في تركيب عناصرها، أو في تأطير شخصياتها، وتصويرهم، كما لا تلتزم إطارًا محددًا في تقديم أحداثها، وتسلسل أزمانها، أو في ضمير القص فيها، وكأنها قطعة سردية بغير نظام، فهي تقصر وتوجز المدد الطويلة بكلمة أو كلمتين، والطفل يتحول شابًا أو هرمًا في غضون صفحة من القص أو صفحتين، وتطيل في ذكر تفاصيل دقيقة حيناً لا يحتملها المقام، والأحداث في تتابعها لا تبحث عن الترابط السببي، والشخصيات تخرج عن الإرغامات التي تفترضها كل شخصية أو موقع اجتماعي لتقدم نفسها بصورة مختلفة، وفي الوقت الذي تستعمل المنطق والحجة في بناء خطابها السردي، لا تبالي أن تكسر هذه الحجج وتخرج عليها في السياق نفسه، ساعية لبناء منطقها الخاص.

والأمر العجيب أن القارئ يجد الحكاية الواحدة تتكرر في المجالس بتغيير شخصياتها، أو أزمنتها، ومكانها دون أن يجد أن هذا التبديل والتحوير أو عدم الالتزام بصورة واحدة مما يحرج لأجله الراوي، أو يجد السامع فيه ما يقلل من قيمة الحكاية المسموعة، بل ربما يكون أمرًا مقصودًا يعمد إليه الراوي لتقريب الحكاية من السامعين، وجذب انتباههم إليها بجعلها تتحدث عن حيواتهم الشخصية، وتعبر عنهم حقيقة التعبير، وكأنها تروي أخبارهم، وتدون أفعالهم، وهذا ما يزيد التصاقها بالمتلقين، ويكسبها بعدًا واقعيًا، يوازن ما فيها من جنوح الخيال وبعد عن المعقول.

والأمر العجيب أن القارئ يجد الحكاية الواحدة تتكرر في المجالس بتغيير شخصياتها، أو أزمنتها، ومكانها دون أن يجد أن هذا التبديل والتحوير أو عدم الالتزام بصورة واحدة مما يحرج لأجله الراوي، أو يجد السامع فيه ما يقلل من قيمة الحكاية المسموعة، بل ربما يكون أمرًا مقصودًا يعمد إليه الراوي لتقريب الحكاية من السامعين، وجذب انتباههم إليها بجعلها تتحدث عن حيواتهم الشخصية، وتعبر عنهم حقيقة التعبير، وكأنها تروي أخبارهم، وتدون أفعالهم، وهذا ما يزيد التصاقها بالمتلقين، ويكسبها بعدًا واقعيًا، يوازن ما فيها من جنوح الخيال وبعد عن المعقول.

وهذا الخروج عن الصياغة الأدبية الرسمية المعتبرة أو -بصورة أخرى- الالتزام بالصورة التي وردت عليها الحكاية في بيئتها الأصلية وظهرت في خيال راويها، دون كثير تنظيم وزبرقة، وتحوير، يعكس الصورة الاجتماعية التي تمثلها، وتقدمها، وحال الجماعة التي تنتجها، وتستهلكها. وهو ما يعني واحداً من أمرين: إما أن هذه الفئة قصدت إلى ذلك قصدًا لتجعل هذا الوجود الفني واللغوي نوعًا من الوجود الاجتماعي الذي تتدثر به مقابل ما تقابله من تهميش، فهو نوع من النضال والمواجهة للسلطة المركزية اللغوية والاجتماعية، أو أنها لا تستطيع ذلك المستوى ولكنها لا تحفل به، وتعلن رفضها للسلطة النقدية والأدبية التي تقصيها بإخراجها من فردوس الأدب والثقافة، لتمارس أدبها بما لديها من إمكانات متخذة هذا المنتج النصي وسيلتها اللغوية في تدوين ثقافتها وفكرها، وتهدم المنطق الاجتماعي والفكري لتبني منطقاً جديداً تصنعه هي، وتؤلف بين عناصره كما يشاء، وكما ترى الوجود أمامها حيث لا يقوم على منطق صحيح في نظرها، وهما في الحالين صورة من صور التمرد على المؤسسة الأدبية، ومن جهة أخرى بيان الصلة الوطيدة بين الأدب والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، بجعل هذه النصوص اللغوية معادلاً موضوعيًا -إن صح التعبير- أو صورة متكاملة عن البنية الاجتماعية التي تنتمي إليها، ويمكن أن تكون كيانًا قائمًا مستقلاً عن البنية الاجتماعية تمثل المواقع فيها، والعلاقات بينها تكوينًا موازيًا لمثيلاتها في البنية الاجتماعية.

والأمر المهم أننا حين نعاود النظر إلى هذه النصوص وما تحمله من سمات لغوية ومضمونية، تتصل بالبيئة الضيقة التي أنتجتها، وبالفئة الاجتماعية التي تدور في أحضانها، لدرجة أن هذه البيئة والفئة تحور الحكاية أحيانًا وتبدلها لتوافق ذوقها، دون شعور بالحرج أو التردد، تبين أن هذه العملية تجعل هذه الحكايات تعبر عما يسمى بالنقد بـ«المحلية»، بمعنى أنها تلتصق بالبيئي والخاص، وتبتعد عن الأجنبي، أو أنها تغوص بالبيئة المحلية محاولة استعمال أبرز مكوناتها، وتقديمها من خلال ما ذكرناه سلفاً من ظواهر لغوية أو بنيوية للحكاية. وعن طريق هذه المحلية تتمكن من أن تثبت تميزها وفرادتها بوصفها نصوصًا، وأدبًا خاصًا مختلفًا عن سواه، يستحق البقاء والدراسة.



# تجالسنا وأنت تلحن؟!

ذكر الشيخ ابن عثيمين رحمه الله، في كتاب القول المفيد (1/405) قال: ويقال: إن الكسائي شيخ القراءة والعربية، أبو الحسن علي بن حمزة، بن عبدالله، بن بهمن، بن فيروز الأسدي، مولاهم الكوفي، إمام النحو، أنه طلب النحو عدة مرات، ولكنه لم يوفق، فرأى نملة تحمل نواة تمر، فتصعد بها إلى الجدار، فتسقط، حتى كررت ذلك عدة مرات، ثم صعدت بها إلى الجدار ونجاوزته، فقال: سبحان الله! هذه النملة تكابد هذه النواة حتى نجحت، إذن أنا سأكابد علم النحو حتى أنجح، فكابد، فصار إمام أهل الكوفة في النحو.

بينما قال الذهبي في السير (9/133-134): وعن الفراء قال: «إنما تعلم الكسائي النحو على كبر، ولزم معاذًا الهراء مدة، ثم خرج إلى الخليل». وعلق المحقق على هذا الكلام بقوله: «وكان سبب تعلمه أنه جاء يومًا وقد مشى حتى أعيا، فجلس إلى قوم فيهم فضل، وكان يجالسهم كثيرًا، فقال: قد عييت، فقالوا له: تجالسنا وأنت تلحن؟! فقال: كيف لحنت؟ فقالوا: إن كنت أردت من التعب، فقل: أعييت، وإن كنت أردت من انقطاع الحيلة والتحير في الأمر، فقل: عييت، مخففة، فأنف من هذه الكلمة، وقام من فوره، فسأل عمن يعلم النحو، فأرشدوه إلى معاذ الهراء، فلزمه حتى أنفذ ما عنده».

ذكر هذه الحكاية الذهبي في تاريخ الإسلام (12/303)، والسيوطي في بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (2/163).

أتذكر المقولة الشهيرة للسيدة ليزي فيلاسكيز التي كانت تعاني من مرض نادر وخطير للغاية اسمه متلازمة بروجي رويد، عندما سألوها ذات مرة عن مرضها فأجابت: "رزقني الله بأعظم نعمة في حياتي؛ وهي مرضي".. والتي أصبحت بعدها أيقونة لتحدي التنمر والسخرية على شبكة الإنترنت، عندما رفضت كل هذه الإحباطات السلبية لم تحط من عزيمتها ولم تجعلها تنزوي على نفسها خوفًا من نظرة الآخرين، بل شيّدت من كل هذه الانتقادات، طريقًا فريدًا لتحقيق أحلامها وللتأثير على العالم بشكل قد لا يقوم به الكثير من أصحاب وصاحبات الوجوه الجميلة.

سل نفسك بهدوء:

- كم من إنجاز عظيم ولد من رحم المعاناة؟
- كم من يتيم شيد قصوراً من الإنجاز والفخامة؟
- كم من عاجز بدنياً مهد طرقًا من الإبداع والإلهام للآخرين؟

تمتلئ بطون الكتب والمقالات والأبحاث بمئات بل بالآلاف من الأمثلة التي يضيق المقام لسردها.

ولعله يكفي من ذلك المقولة الأشهر للشاعر الفارسي شمس الدين التبريزي:

«أولئك الذين يأملون أن تذهب المُعاناة يوماً عنهُم لَن تذهب، لأن المُعاناة ليست في الأشياء والأحوال إنما المُعاناة بداخلهم ستذهب معهُم أينما ذهبوا».



محمد بن عبدالله الفريح

الرياض @malfriah



# إشكالية التعريب في اللغة العربية




**أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان**

قسم الهندسة الكهربائية - كلية الهندسة

أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء

جامعة الملك سعود - الرياض


تتجلى عظمة اللغة العربية وسموها ورفعتها أنها في المقام الأول اللغة الوحيدة التي اجتباها وخصها وشرفها رب العزة والجلال بأن تكون لغة القرآن الكريم، وذلك يتبدى في آيات كريمة وردت في عدد من السور، منها قوله تبارك وتعالى: ﴿كِتَٰبٌ فُصِّلَتْ ءَايَٰتُهُۥ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ فصلت:3. وقوله عز من قائل: ﴿أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا﴾ طه:113، وقوله عز وجل: ﴿إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ يوسف:2، وقوله أصدق القائلين: ﴿نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾ عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ ٱلْمُنذِرِينَ ﴿١٩٤﴾ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴿١٩٥﴾﴾ الشعراء: الآيات 193 - 195.

ولقد تمكنت اللغة العربية منذ الأزل من أخذ مكانتها اللائقة بين اللغات العالمية الحية لمكانتها السامية التي أحرزتها وتبوأتها عبر تاريخها الطويل في مجالات العلوم الدينية والشرعية، ناهيك عمّا وصلت إليه في ميادين الشعر والأدب والتاريخ والجغرافيا والرياضيات والفلك والطب والكيمياء والصيدلة، كما أفادت اللغة العربية من الترجمة والتعريب مما زادها توسعًا وانتشارًا وعالميةً وثراءً، حيث إن اللغة العربية لغة مرنة وطيعة تقبل الألفاظ الأجنبية والمصطلحات التقنية وذلك لسهولة النحت فيها والتصريف والاشتقاق والقياس.

ولقد فسّر بعض العلماء قول الله تبارك وتعالى: ﴿ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا﴾ البقرة: 31. بقولهم أن الله سبحانه منح آدم القدرة على تسمية الأشياء، وأورث ذلك لبنيه، ومن هنا يمكننا فهم كيف كان اختلاف الألسنة ومسيرة اللغات ومواكبتها للتطور، ولعل تلك القدرة هي التي تفسر لنا الظاهرة التاريخية في استيعاب اللغة العربية لمفاهيم الدين ومصطلحاته من فقه وصلاة وعبادات وزكاة وشرك ونفاق وأنفال، إلخ، كما يفسّر لنا قدرة اللغة العربية على استيعاب النقلة الحضارية الهائلة في العهدين الأموي والعباسي التي تمثلت في الكم الزاخر من المصطلحات السياسية والإدارية والقانونية والاقتصادية والعلمية، إلى غير ذلك مما عجّت به الكتب في الميادين العلمية المتعددة. كما يمنحنا القدرة على تصور الجهد العظيم الذي بذلته المجامع العربية المعاصرة في توليها لغتنا شطر التراث البلاغي العربي للتناسخ في جسد الثقافة التقنية المعاصرة ويستحيل فيه نماءً وعنفوانًا وإثراءً واصلين بذلك حاضر هذا التراث البلاغي العربي بماضيه العظيم إلى جانب العمل نحو كبح جماح المصطلحات الغربية بالمئات من المصطلحات العربية ذات المعاني الجديدة مثل: السيارة والطيارة والثلاجة والحافلة والشاحنة والجوال... وغيرها، حتى وصل الأمر إلى ظاهرة تزاحم المصطلحات للشيء الواحد تبعًا لاختلاف الدول والمصطلح السائد والمتعارف عليه بها، ومن أمثلتها: الجوال والمحمول والنقال والخليوي لجهاز الاتصال المعروف، مما يشير إلى خصوبة اللغة العربية وقدرتها الهائلة على التوليد واصطناع المصطلحات

الجديدة. وكما قلنا: "الحضارة هي مجرد قرار؛ حيث إن الكثير من أصحاب اللغات الميتة اتخذوا قرارًا بإحياء لغتهم من الموات فكان لهم ما أ رادوا ومن ذلك اللغة العبرية لغة المحتل الذي اتخذ قرارًا جريئًا بجعل العبْرية لغته الأولى على الرغم من اندثارها واعتمدها لغة للعلوم، واستطاع أن يبعثها للحياة، لأنه أدرك أهمية اللغة لهوية الأمة؛ واستطاع أهل اللغتين الإنجليزية والفرنسية بعثهما إلى الدرجات الأولى في لغات العلم بعد أن كانتا من اللغات الركيكة والضعيفة التي يخجل ملوكها من التعبير بهما حيث كانوا يعبرون عن إراداتهم الملكية والسياسية باللغة اللاتينية القديمة؛ وما ذكرنا ذلك إلا من باب الرد المنطقي على من يتبنون اعتماد المصطلحات الغربية ويسخرون من اعتماد المصطلحات العربية الجديدة معتقدين بأن ذلك جهد كبير ومتعب لا داعي له، أما أنه متعب فليس الأمر كذلك لأن التسمية خصلة فطرية في الإنسان يمارسها الأطفال والكبار بعفوية، وأما أنه لا داعي له، فلهم أن يتخيلوا حجم المصطلحات الغربية المتدفقة دون تعريب بعد سنوات قلائل حيث ستغلب المصطلحات الغربية على كلامنا وتندثر العربية –لا سمح الله– بشكل تدريجي ونحن نتفرج عليها!

إن وسائل التوسع اللغوي من أبسط المهام الفطرية التي تمارسها اللغة العربية، مع يقيننا بأن باب الاشتقاق هو البوابة الأرحب والأوسع لذلك التوسع المقصود به صناعة مصطلحات جديدة يتم توليدها من اشتقاقات متعددة بناء على معطيات المسمى الجديد، مع الاعتماد جزئيًا على وسائل التوسع اللغوي الأخرى، وفي مقدمتها النقل المجازي، ثم النحت، ثم الإدخال والتعريب، مع ضرورة التضييق في البابين الأخيرين وعدم اللجوء إليهما إلا في حالات الاضطرار في الألفاظ العلمية والفنية التي يعجز عن وجود المقابلات العربية لها ويمنع الإدخال والتعريب في الألفاظ الأدبية. ونود فيما يلي عرض شيء من وسائل التوسع اللغوي في اللغة العربية من خلال التعريب الذي أفادت منه اللغة العربية مما زادها توسعًا وانتشارًا وعالميةً وثراءً، حيث إن اللغة العربية لغة مرنة وطيعة تقبل الألفاظ الأجنبية والمصطلحات التقنية وذلك لسهولة النحت والتصريف والاشتقاق والقياس فيها، ومع ذلك فلا يتم القيام بعملية التعريب إلا عند الحاجة والضرورة. لذا يستحسن عند تعريب الألفاظ والمصطلحات الأجنبية أن يراعى ما يلي:

1) يفضل التغيير في شكل المصطلح حتى يصبح موافقًا للصيغة العربية ومضاهيًا لها، فمثلاً عندما ترجمت كلمة: تلفزيجن إلى العربية وأصبحت (الرائي) لم تجد هذه الكلمة العربية قبولاً مستساغًا فكان لا بد من تعريب الكلمة الأجنبية مع بعض التغيير الذي يضاهي العربية فأصبح لدينا كلمة: تلفاز (وإن كانت غير مستخدمة على نطاق واسع)، كما نجحنا في تعريب التلفون ليصبح: الهاتف (وإن كانت الأولى لا تزال مستخدمة كلفظها الأصلي) وكذلك: كمبيوتر إلى حاسب آلي أو حاسوب وكذلك راديو إلى مذياع. وعند تعريب المصطلح العلمي يمكن كتابته باللغة العربية بصيغة أو بناء يوافقه ويضاهيه مع المحافظة على معناه ولفظه قدر المستطاع، فمثلاً كلمة: فيزيكس عربت فيزياء، وكذلك تكنولوجي أصبحت: تقنية وماستر صارت ماجستير وكوليج: كلية، وبترولويم: بترول، وموتور: محرك، وفاكسميلي: ناسوخ وباسيكيل دراجة وموتر: سيارة وتليجراف: البرقية والباص: الحافلة، وقابس بدلاً من كلمة الفيش وهي مصدر التيار الكهربائي، وهكذا.

2) يجب اعتبار المصطلح المعرب عربيًا بحيث يخضع لقواعد اللغة ويجوز فيه الاشتقاق والنحت والتصريف وتستخدم فيه أدوات البدء والإلحاق مع مواءمته للصيغة العربية، وهذه بعض الأمثلة:

بروتون: يمكن جمعها جمع مؤنث سالم فتصبح: بروتونات.

إلكترون: يمكن إلحاقها بأل التعريف فتصبح: الإلكترون.

أكسيد: يمكن جمعها جمع مؤنث تكسير فتصبح: أكاسيد، يمكن اشتقاق فعل منها فتصبح: يتأكسد.

دكتور: يمكن جمعها جمع تكسير فتصبح: دكاترة.

3) يجب تصويب الكلمات العربية التي حرفتها اللغات الأجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح، فمثلاً كلمة: syrup أصلها العربي: شراب، وكلمة: alcohol أصلها العربي: الكحول، وكلمة: gas أصلها العربي: غاز، وكلمة: arsenic أصلها العربي: الزرنيخ.

4) ثمة كلمات أجنبية دخيلة (وما أكثرها) اخترقت لغتنا العربية عنوة أو أقحمت إقحامًا فاستباحت ساحتها وفرضت نفسها عليها واحتلت مكانًا بين مفرداتها، ويُعدُّ هذا أحد عيوبنا في السماح لها والترحيب بها ومن ثم استخدامها طوعًا دونما وعي أن في العربية معانٍ ومترادفات تحل محلها وتغني عنها، فخذ على سبيل المثال: لوجستي: عتاد، إثني: عرقي، برستيج: فخامة، كاريزما: جاذبية، ماراثون: سباق، كود: نظام أو رمز، لوبي: تأثير، كلاسيكي: تقليدي، رومانسي: عاطفي، دراما: مشكلات نفسية وعاطفية، كوميديا: مرح وترفيه، تراجيديا: مأساة، كنترول: تحكم، تكنولوجيا: تقنية، بروتوكول: اتفاقية أو معاهدة، أكاديمي: علمي، سوشيل ميديا: الوسط الإعلامي. فوتوفولتيك: كهرضوئية، كما أن لكل مفردة عربية مترادفات متعددة. وثمة كلمات أخرى مستجدة لا مندوحة من إيجاد تعريبات لها مثل: مول وجاليريا وبلازا، إلخ، كما أن الزائر لأسواقنا الراقية الجديدة يلحظ بكل أسى وأسف أن الكلمات والمسميات الأجنبية أضحت طاغية على معظم إن لم يكن كل اللافتات والإعلانات.

> إنَّ اتصالنا بالحضارة الغربية، وَسعينا إلى تعريب ما نستطيع، أمرٌ تفرضه الضرورة؛ وذلك لحاجتنا إلى العلم والتقنية، ولا سيَّما أنَّ سِمَةَ العصر السرعة والتقدُّم في كلِّ المجالات، ولا خلاف اليوم على أنَّ اللغة العربية هي أقوى عوامل الوحدة والتضامُن، وأنها من أغْنَى اللغات وأوسعها اشتقاقًا وأوفرها تعبيرًا.

## خاتمة

لقد قيل أن اللغة (أي لغة) تشبه الكائن الحي تموت منه خلايا قديمة وتحيا فيه خلايا جديدة وهذا بالطبع يتأتى من أن العالم أصبح قرية صغيرة تقاربت فيه الشعوب وامتزجت فيه الحضارات وتبودلت فيه العلوم والتقنيات، وهذا يفسر مسيرة اللغات واتساعها ومواكبتها للتطور لما يترى ويستجد من المخترعات والابتكارات مما جعل التعريب لهو القاعدة الأصلب والبوابة الأوسع لصناعة مصطلحات جديدة يتم توليدها من اشتقاقات متعددة بناء على معطيات المسمى أو المبتكر الجديد مما يلزم معه التوسع ضمن السياقات المتعددة والتطورات المتلاحقة في صناعة المصطلحات الجديدة من خلال النحت والإدخال والتصريف والاشتقاق، كما أنه لا بد من العمل بقوة على الربط بين المصطلح العربي والمصطلح الأجنبي بحروف متقاربة مع عروبة المصطلح، كما أنه لا بد من السير على نهج العرب القدماء في تعريب اللفظ الأعجمي من خلال إحداث تغيير يجعله مجانسًا لألفاظهم جاريًا على قواعدهم منسجمًا مع نظامهم.

إنَّ اتصالنا بالحضارة الغربية، وَسعينا إلى تعريب ما نستطيع، أمرٌ تفرضه الضرورة؛ وذلك لحاجتنا إلى العلم والتقنية، ولا سيَّما أنَّ سِمَةَ العصر السرعة والتقدُّم في كلِّ المجالات، ولا خلاف اليوم على أنَّ اللغة العربية هي أقوى عوامل الوحدة والتضامُن، وأنها من أغْنَى اللغات وأوسعها اشتقاقًا وأوفرها تعبيرًا، وقد حقَّقتْ عملية التعريب في تشجيع الترجمة إلى العربية ونشْر الأعمال الإبداعية التي أفرزتها الثورة الصناعية التي تترى من كل حدب وصوب إلى جانب المستجدات الجديثة في العلوم الطبيعية والطبية والفيزياء والكيمياء، والجيولوجيا والفلك والرياضيات، والمطلوب اليوم إنشاءُ مؤسَّسة عربية مختصة تشرف على كلِّ أعمال التعريب في الأقطار العربية كافة، وأنْ تهتمَّ بالترجمة كنشاط يحتاج إلى رعاية وتنسيق، وتخطيط وتنظيم، وغزارة علميَّة عالية لنقْل أحدث المؤلَّفات في مجال العلوم والتقنية في عصر العولمة والحواسيب، ووسائط المعلومات، وهذا أمر تحتِّمه الظروف؛ لكي نواكِبَ ظروف العولَمة وآليَّات السوق المستجدة والمتلاحقة.

# المحقق الكبير
# الأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحي

( 29 مارس/ 1935م الموافق 23 ذي الحجة/ 1353هـ - ت 23 مارس/1999م الموافق 6 ذي الحجة/ 1419هـ )




**د. علي بن محمد العطيف**

أستاذ الحديث والدراسات العليا

بجامعة الملك خالد


ازدهر تحقيق التراث العربي في مصر في مطلع القرن العشرين منذ أن حمل رايته شيخ العروبة أحمد زكي باشا، فأضاء طريقًا وعبّد نهجًا سلكه من بعده نفر كرام من حملة العلم وأئمته، فأخرجوا للناس كنوز أمتهم المخبوءة، ويسروا لهم الوقوف على التراث، حتى يتصل الحاضر بالماضي، وينتقل علم السلف إلى الخلف في سلامة وأمان، بعيدًا عن التصحيف والتحريف.

وحمل هذه الأمانة أعلام بررة من أمثال أحمد محمد شاكر ومحمود محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، ومحيي الدين عبدالحميد، والسيد أحمد صقر ومحمد أبو الفضل إبراهيم...

وهؤلاء الأفذاذ كانوا أشبه الناس بالعلماء القدامى في سعة العلم ورحابة الأفق ورجاحة العقل، وعت صدورهم علوم العربية، وكتبوا صفحات مشرقة في صحائف الثقافة العربية.

وتتلمذ على هذا الجيل عدد من أبناء العربية النابهين من أمثال عبدالفتاح محمد الحلو ومحمود علي مكي، وإحسان عباس، ومحمد يوسف نجم ومهدي المخزومي، وغيرهم.

وكان محمود محمد الطناحي واحدًا من أبرز هذا الجيل، اتصل بالتراث العربي مبكرًا، ناسخًا ومحققًا، حتى صار من خبرائه المعدودين في العالم، ولازم شيخ العربية محمود محمد شاكر وتوثقت صلته به، فأفاد منه علمًا غزيرًا، وهو إلى جانب ذلك حجة في فنون العربية وآدابها، بصير بعلومها، متقن للقرآن وقراءاته، كثير الرواية، حلو الحديث لا يمل جليسه.

**شخصيته وأخلاقه:**

جمع الطناحي إلى علمه الواسع صفات وخلالاً أسرت كل من التقى به وخالطه وجالسه فهو كريم الخلق، نقي النفس، خفيف الروح، عذب الحديث، فإذا تكلم وحكى بهر جلساءه بطرفه وفصاحته ونوادره التي لا يمل حديثها، فكان زينة المجالس والمحافل مع هيبة واعتداد بالنفس.

وهو وفيّ لشيوخه ومعلميه كثير الدعاء لهم إذا استشهد بواحد منهم أو عرض لذكراه، فإذا كانوا من الأحياء دعا لهم بمثل قوله: أطال الله في الخير بقاءهم وإذا كان أحدهم من الأموات قال: "برّد الله مضجعه" أو "طيّب الله ثراه".

وعلاقته بشيخه محمود محمد شاكر مثال نادر للوفاء يقدمه تلميذ لشيخه، فكان دائم الثناء عليه، ذاكرًا له في كل موضع، معترفًا بفضله، حريصًا على حضور مجلسه الأسبوعي في منزله في يوم الجمعة مهما كانت الشواغل، وكان الطناحي لا يترك مناسبة إلا ذكر الناس بفضل شيخه وقيمته في الثقافة العربية، يقول عنه في أحد المواضع من كتابه (مدخل إلى تاريخ نشر التراث): «كيف أكتب عنك أيها الشيخ الجليل، ومن أين أبدأ، وكيف أمضي وإلى أين أنتهي؟ فالحديث عنك إنما هو عن تاريخ هذه الأمة العربية: عقيدة ولغة وفكرًا ورجالاً.. ومعذرة ثم معذرة شيخي أبا فهر إذ أكتب عنك بهذه الوجازة

التي تراها.. ثم معذرة من بابة أخرى، وهو أن كثيرًا مما ستقرؤه إن شاء الله منتزع من كلامك، مدلول عليه بفكرك. فأنا إنما أكتب عنك بك، وأتقدم إليك بسابق فضلك وموصول علمك...».

وهو مع تلاميذه كأحدهم ولكن في وقار. يأنس بهم ويعاونهم ويشجعهم على طلب العلم، ويفتح لهم مغاليق العلم، وكانت روحه دائمة الشباب، لا تستشعر إذا جالسته أنك أمام عالم تخطى الستين من عمره.

وبعد وفاة محمود محمد شاكر تطلع الناس إلى تلميذه الوفي ليكون خليفته ويواصل مسيرته في خدمة التراث العربي، لكن الموت لم يمهله فاختطفه فجأة وهو في أتم صحة وعافية في (6 من ذي الحجة 1419هـ = 23 من مارس 1999م).

## مولده ونشأته:

في إحدى قرى محافظة المنوفية، ولد محمود محمد الطناحي في (23 من ذي الحجة 1353هـ = 29 من مارس 1935م)، وانتقل إلى القاهرة مع أسرته وهو في الثامنة من عمره إلى حي الدرب الأحمر بوسط القاهرة التاريخية، وبعد أن حفظ القرآن الكريم وتعلم مبادئ القراءة والكتابة التحق بمعهد القاهرة الديني التابع للأزهر، وحصل منه على الشهادة الابتدائية ثم الثانوية في سنة (1378هـ = 1958م)، والتحق بكلية دار العلوم، ولم يواصل طريقه في الجامعة الأزهرية.

وفي أثناء تردده على دار الكتب اتصل بعدد من العلماء والباحثين العرب الذين كانوا يقصدون قائمة المخطوطات بدار الكتب من أمثال إسماعيل الأكوع من اليمن، وشاكر الفحام من سوريا، ومحمد بن شريفة من المغرب.. وفي الوقت نفسه عمل مصححًا في مطبعة عيسى البابي الحلبي، وهي من أعرق المطابع ودور النشر في مصر والعالم الإسلامي، أخرجت كنوزًا كثيرة من التراث، وقد أوقفه عمله بالتصحيح على أشياء كثيرة، وحصّل معارف واسعة.

## في معهد المخطوطات العربية:

وبعد تخرجه في كلية دار العلوم سنة (1382هـ = 1962م) عمل معيدًا بمعهد الدراسات العربية التابع للجامعة الأمريكية، ولم يستمر في هذا العمل طويلاً، فانتقل سنة 1965م إلى معهد المخطوطات التابع لجامعة الدول العربية، الذي بدأ الاستعانة بعدد من شباب الباحثين في مجال المخطوطات كان من بينهم الطناحي وعبد الفتاح محمد الحلو..

وأكسبه العمل في المعهد خبرات واسعة بكنوز التراث العربي بفضل تلمذته على عالمي المخطوطات الكبيرين محمد رشاد عبدالمطلب وفؤاد السيد.. وكان رشاد عبدالمطلب كما يقول الطناحي: «من العلماء بالمخطوطات وأماكن وجودها، وكان لا يجارى في معرفة المطبوعات وأماكن طبعها شرقًا وغربًا، والفرق بين الطبعات، وعدد طبعات الكتاب المختلفة، ومن وراء ذلك كانت له صلات وثيقة بعلماء الدنيا من عرب وعجم، كنت لصيقًا به ملازمًا له عشر سنوات في معهد المخطوطات.. وتعلمت منه الكثير».

وقد اشترك الطناحي في البعثات التي كان يوجهها المعهد إلى البلاد التي احتوت خزائن كتبها على نوادر المخطوطات، لتصويرها وحفظها في المعهد لتكون تحت تصرف المحققين والباحثين، فسافر إلى تركيا مع بعثة المعهد سنة (1390هـ = 1970م)، والمملكة المغربية عامي (1392هـ = 1972م) و (1395هـ = 1975م)، والسعودية سنة (1393هـ = 1973م) واليمن سنة (1394هـ = 1974م).

## رحلاته وتنقلاته:

واصل الطناحي في أثناء عمله بالمعهد دراساته العليا، فحصل على الماجستير في النحو العربي من كلية دار العلوم سنة (1392هـ = 1972م) بتحقيق كتاب (الفصول الخمسون) لابن معط ودراسة آرائه النحوية، ونال درجة الدكتوراه من الكلية نفسها سنة (1398هـ = 1978م) برسالة موضوعها (ابن الشجري وآراؤه النحوية).

إلى جانب ذلك فقد كان يشتغل بإخراج عدد من كنوز التراث محققة تحقيقًا علميًا، فأخرج في سنة (1383هـ = 1963م) بالاشتراك مع الطاهر أحمد الزوي ثلاثة أجزاء من كتاب (النهاية في غريب الحديث والأثر) ثم انفرد بتحقيق الجزأين الأخيرين من هذا الكتاب، ثم اشترك مع زميله عبدالفتاح محمد الحلو في إخراج واحد من أهم كتب التراجم، فبدأ في سنة (1394هـ = 1964م) نشر كتاب (طبقات الشافعية الكبرى)، في عشرة أجزاء، ثم أعاد نشره مرة ثانية مع مزيد من العناية والتدقيق سنة (1413هـ = 1992م).

وتوالت بعد ذلك أعماله في تحقيق نصوص تراثية بالغة القيمة، فنشر الجزء الثامن من كتاب (العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين) لتقي الدين الفاسي سنة (1389هـ = 1969م)، والجزء الأول من كتاب الغريبين – غريبي القرآن والحديث – للهروي سنة (1390هـ = 1970م) والجزأين السادس عشر والثامن والعشرين من كتاب تاج العروس للزبيدي في سنتي (1396هـ = 1976م) و (1414هـ = 1993م).

وهذا النشاط الوافر في إخراج كتب التراث لم يشغله عن مجالسة أئمة العلم وشيوخ المحققين والتلمذة على أيديهم، من أمثال محمود محمد شاكر وعبدالسلام هارون ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وأتاح له تردده عليهم وحضوره مجالسهم أن يقف على أبواب واسعة من العلم، وأن يستفيد بخبراتهم الواسعة في فن التحقيق.

وظل الطناحي وفيًا لهم دائم الذكر والدعاء فيما يكتب، عارفًا بفضلهم عليه..



أ.د. محمود محمد الطناحي

ومن بين المشايخ الذين تردد عليهم وحضر مجالسهم: شيخ الإقراء في مصر عامر السيد عثمان، وكانت له مقرأة حافلة في مسجد الإمام الشافعي في يوم الجمعة، يؤمها القراء والدارسون، والفقيه الأصولي عبد الغني عبد الخالق الأستاذ في كلية الشريعة.

وبعد حصوله على الدكتوراه انتقل الطناحي للعمل باحثًا في مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى بمكة المكرمة، ثم أستاذًا بكلية الشريعة والدراسات الإسلامية بالجامعات نفسها، وقد عرف القائمون على الجامعة قدر الرجل وخبرته النادرة في تحقيق التراث، فلم يعامل مثل غيره من أساتذة الجامعة، وإنما وضعوه بإزاء الأساتذة: محمد متولي الشعراوي، ومحمد الغزالي، والسيد أحمد صقر، والسيد سابق، ومحمد قطب...

وهذه الأسماء اللامعة لعلماء العصر تنبئك بحق مكانة الطناحي وقدره.

وفي فترة إقامته هناك التي امتدت لأكثر من عشر سنوات نجح في تكوين مدرسة من تلامذته الذين أشرف على رسائلهم أو شارك في مناقشتها. كما نشر هناك تحقيقه لكتاب (منال الطالب في شرح طوال الغرائب) لمجد الدين بن الأثير سنة (1403هـ = 1983م)، وكتاب (الشعر) لأبي علي الفارسي في مجلدين سنة (1409هـ = 1988م).

## العودة إلى القاهرة:

وبعد عودته إلى القاهرة عمل أستاذًا بجامعة القاهرة في كلية الدراسات العربية والإسلامية، ثم انتقل سنة

(1417هـ = 1996م) أستاذًا بكلية الآداب جامعة حلوان، وظل الطناحي على صلة بالجامعات العربية،. فعمل أستاذًا زائرًا في كل من جامعة محمد بن سعود بالرياض سنة (1412هـ = 1991م)، وجامعة الكويت سنة (1415هـ = 1994م)، وجامعة العين بالإمارات المتحدة سنة (1418هـ = 1997م).

وخلال هذه السنوات اختاره مجمع اللغة العربية سنة (1410هـ/ 1989م) خبيرًا في لجنة المعجم الكبير، وكان عمله في هذه اللجنة مثريًا لها بما كان يقدمه من تحقيقات ومراجعات تشهد بعلمه الواسع بالتراث، ومعرفته العميقة بمظانه، والتمرس بتحقيق مخطوطاته. كما اختير خبيرًا بمركز تحقيق التراث بدار الكتب المصرية، وانتخب عضوًا بالهيئة المشتركة لخدمة التراث العربي في معهد إحياء المخطوطات العربية.

وأخرج في هذه الفترة عددًا من عيون كتب التراث، فأخرج كتاب أمالي ابن الشجري في ثلاثة أجزاء سنة (1413هـ = 1992م)، وذكر النسوة المتعبدات لأبي عبد الرحمن السلمي، سنة (1414هـ = 1993م)، وأعمار الأعيان لأبي الفرج بن الجوزي سنة (1415هـ = 1994م) وجهود الطناحي في الكتب التي حققها، وإخراجها تضعه في مصاف كبار العلماء الذين نهضوا بهذه الرسالة الجليلة من أمثال عبد العزيز الميمني وعبد السلام هارون ومحمود محمد شاكر.

**مؤلفات الطناحي ومقالاته:**

للطناحي مؤلفات أصيلة دار أكثرها حول نشر التراث، وهو العلم الذي قضى حياته خادمًا له، من ذلك كتابه النفيس (مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي) تعرض فيه لبواكير نشر التراث العربي، وتتبع مداخله في مصر وغيرها، وعرض لمراحل تطوره والأدوار التي مر بها، ومدارس التحقيق وأعلامه في مصر والعالم العربي، وتطرق لجهود دور النشر الأهلية والرسمية في نشر التراث. وله أيضًا: الموجز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم.

وتعد المقدمات التي كان يكتبها الطناحي للكتب التي قام بتحقيقها كتبًا أصيلة، تحدد أصول المنهج الذي ينبغي أن يلتزم به من يقوم بالتحقيق.

ووضع فهارس علمية لبعض كتب التراث، وهي تعد نماذج لما يجب أن تكون عليه الفهرسة للكتب التراثية، وهو عمل يحتاج إلى دقة ودأب وصبر، فوضع فهرسًا لكتاب (الأصول في النحو) لابن السراج ونشره في القاهرة سنة (1407هـ = 1986م)، وفهرس الأشعار لكتاب (ديوان المعاني) لأبي هلال العسكري، ونشره في العدد السابع والثلاثين من مجلة معهد المخطوطات العربية. وله بحوث علمية دقيقة نشرها في المجلات العلمية المتخصصة.

وفي العشر السنوات الأخيرة من حياته طلع على الناس بمقالاته البديعة التي كان يكتبها بانتظام في مجلة الهلال

وتعد أعماله من محققات ومؤلفات من أهم المراجع الرئيسية لمحققي التراث من الجيل الحالي. واشتهر بموسوعيته العلمية واطلاعه على كافة علوم العربية ودرايته الواسعة بها.
وليس بمستغرب هذا النبوغ والتميز من شخص تتلمذ على أيدي كبار علماء العالم العربي في العصر الحديث كالأستاذ محمود شاكر، والأستاذ عبدالسلام هارون، والأستاذ السيد صقر، والأستاذ فؤاد سيد، والأستاذ محمد رشاد عبدالمطلب، والأستاذ محيي الدين عبدالحميد، والأستاذ حسن الصيرفي - جميعًا .

فكشفت عن جوانب جديدة، وأبانت عن تمكنه الشديد من الثقافة العربية، مع قدرة على الإبانة في أسلوب طلي جذاب، ومن يطالع هذه المقالات يعرف أن الرجل قد احتشد لها واستعد فهي ليست مما يقرأه الناس من بعض الأقلام تحمل خواطر وآراء، وإنما هي تحمل علمًا وأدبًا، يدهشك ما ينثره بين ثنايا مقالاته من فوائد لغوية وتاريخية، هي خلاصة خبرته وملازمته للكتب ومشافهته أهل العلم.

وشارك في عدة مؤتمرات وندوات علمية أقمتها كبرى الهيئات الثقافية بالعالم العربي منها جامعة الدول العربية وجامعة الموصل بالعراق ورابطة العالم الإسلامي، ورابطة الجامعات الإسلامية، وجامعة الكويت وجامعة العين بالإمارات العربية المتحدة ومؤسسة الفرقان بلندن وتركيا ومؤسسة آل البيت بالأردن ومؤسسة جمعة الماجد بدبي.

وتعد أعماله من محققات ومؤلفات من أهم المراجع الرئيسية لمحققي التراث من الجيل الحالي. واشتهر بموسوعيته العلمية واطلاعه على كافة علوم العربية ودرايته الواسعة بها.

وليس بمستغرب هذا النبوغ والتميز من شخص تتلمذ على أيدي كبار علماء العالم العربي في العصر الحديث كالأستاذ محمود شاكر، والأستاذ عبدالسلام هارون، والأستاذ السيد صقر، والأستاذ فؤاد سيد، والأستاذ محمد رشاد عبدالمطلب، والأستاذ محيي الدين عبدالحميد، والأستاذ حسن الصيرفي - جميعًا -.

**من أقوال علماء العربية في الطناحي:**

- قال الأستاذ محمود محمد شاكر: (لقد أدخلني وفاء محمود الطناحي النادر في باب التاريخ الذي من دخله لم يخرج منه)
- وقال الأستاذ عبدالسلام هارون: (لم أفاجأ بما رأيت في تحقيق الطناحي للجزء الأول من كتاب الغريبين للهروي من علائم الجهد والعناية والإتقان فمن قبل رأيت نحو ذلك في تحقيقه لكتاب النهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير)
- وقال الأستاذ أحمد راتب النفاخ: (إن وفاة العالم والمحقق الكبير والصديق العزيز الأستاذ الدكتور محمود الطناحي لخسارة كبيرة للعلم والبحث الجامعي ولأصدقائه وطلابه وعارفي فضله)

**إنتاجه العلمي:**

**التحقيقات**

1. النهاية في غريب الحديث والأثر. لمجد الدين بن الأثير المتوفى سنة 606 هـ (خمسة أجزاء: الثلاثة الأولى بالاشتراك، والرابع والخامس بالانفراد) مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة 1383 هـ = 1963 م.
2. طبقات الشافعية الكبرى. لابن السبكي المتوفى سنة 771هـ (عشرة أجزاء. بالاشتراك) الطبعة الأولى بمطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة 1383 هـ = 1964م. والطبعة الثانية بدار هجر. القاهرة 1413 هـ = 1992م.
3. العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين (مكة المكرمة). لتقي الدين الفاسي المتوفى سنة 832هـ (الجزء الثامن). مطبعة السنة المحمدية - القاهرة 1388هـ - 1969م.
4. الغريبين - غريبي القرآن والحديث - لأبى عبيدة الهروي المتوفى سنة 401هـ (الجزء الأول) المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. القاهرة 1390 هـ = 1970م.
5. الفصول الخمسون - في النحو - لابن معطى المتوفى سنة 628هـ - وهو رسالة الماجستير بكلية دار العلوم - مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة 1396 هـ - 1976م.
6. تاج العروس، شرح القاموس. للمرتضى الزبيدي المتوفى سنة 1205هـ. (الجزء السادس عشر) وزارة الإعلام بالكويت 1396هـ - 1976م.
7. الجزء الثامن والعشرون من تاج العروس. الكويت 1413 هـ = 1993م.
8. منال الطالب في شرح طوال الغرائب. لمجد الدين بن الأثير المتوفى سنة 606هـ. مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي - جامعة أم القرى بمكة المكرمة 1403هـ = 1983م - وقد حصل هذا الكتاب على الجائزة الأولى في تحقيق التراث بمجمع اللغة العربية بالقاهرة.
9. أرجوزة قديمة في النحو لليشكري المتوفى سنة 370هـ (نشرت ضمن: دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أبى فهر محمود محمد شاكر، بمناسبة بلوغه السبعين.

مطبعة المدني – القاهرة 1403هـ = 1982م.

10. كتاب الشعر – أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب – لأبى على الفارسي المتوفى سنة 377 هـ (جزءان) مكتبة الخانجي. القاهرة 1408هـ = 1988م.

11. أمالي ابن الشجري المتوفى سنة 542هـ (ثلاثة أجزاء. اشتملت على (84) مجلساً، منها (49) مجلساً، حصل بها المحقق على شهادة الدكتوراه من كلية دار العلوم مكتبة الخانجي. القاهرة 1413 هـ = 1992م.

12. ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات لأبى عبد الرحمن السلمي المتوفى سنة 412 هـ مكتبة الخانجي. القاهرة 1413هـ = 1993م.

13. أعمال الأعيان. لابن الجوزي المتوفى سنة 597 هـ. مكتبة الخانجب. القاهرة 1414هـ = 1994م.

**المؤلفات:**

1. مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي. مكتبة الخانجي. القاهرة 1405 هـ = 1985م.

2. عن التصحيف والتحريف – محاضرة نشرت بآخر الكتاب السابق.

3. الموجز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم – مكتبة الخانجي. القاهرة 1406 هـ = 1985م.

4. نبذة في تاريخ الطب العربي – مقدمة لكتاب الطب النبوي لابن القيم، مطبعة عيسى البابي الحلبى. القاهرة 1399 هـ – 1979م.

5. التنبيه على خطأ "الغريبين" للحافظ أبى الفضل بن ناصر مجلة البحث العلمي والتراث الإسلامي – مكة المكرمة 1400 هـ = 1979م.

6. فهارس كتاب غريب الحديث لأبى عبيد القاسم بن سلام المتوفى سنة 224هـ – مجلة البحث العلمي والتراث الإسلامي – مكة المكرمة 1401هـ = 1980م.

7. فهارس كتاب الأصول في النحو. لابن السراج المتوفى سنة 316 هـ. مكتبة الخانجي – القاهرة 1406هـ = 1986م.

8. فهرس الأشعار لكتاب ديوان المعاني. لأبى هلال العسكري المتوفى نحو سنة 395 هـ مجلة معهد المخطوطات بالقاهرة. المجلدان 37، 38 – 1313، 1414 هـ = 1993، 1994م.

9. ديوان المعاني. لأبى هلال العسكري وشيء من التحليل والدراسة العروضية المجلد 66، ج 1، 3. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق 1410، 1412 هـ = 1990، 1991م.

10. مجد الدين بن الأثير وجهوده في علم غريب الحديث – بحوث ندوة أبناء الأثير – جامعة الموصل بالعراق – كلية الآداب 1403هـ = 1983م.

11. المتنبي للأستاذ / محمود محمد شاكر، تقديم – موسوعة عصر التنوير (أهم مائة كتاب في مائة عام) دار الهلال – الجزء الأول. القاهرة 1992م.

12. الرسالة. للشافعي. تحقيق الشيخ / أحمد محمد شاكر، تقديم. موسوعة عصر التنوير. الجزء الثاني. القاهرة 1993م.

13. من إعجاز القرآن – العلم الأعجمي في القرآن مفسراً بالقرآن للأستاذ / محمود رءوف أو سعدة. تقديم. دار الهلال. القاهرة 1993م.

14. جموع التكسير والعرف اللغوي. مجلة مجمع اللغة العربية. القاهرة – المجلد 71 – 1413 هـ = 1992م.

15. شرح شواهد الإيضاح لأبى على الفارسي. تأليف ابن برى المصري المتوفى سنة 582 هـ – عرض ونقد. مجلة مجمع اللغة العربية. القاهرة. المجلد 72 – 1413هـ = 1993م.

16. كتاب الفرق – بين صفات الإنسان وصفات الحيوان لثابت بن أبى ثابت، من علماء القرن الثالث، عرض لنشرته، وتعريف بمخطوطه ثانية له اكتشفها الدارس بخزانة القرويين بفاس. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق. المجلد 51، ج 2، 1396 هـ = 1976م.

17. الفهرس الوصفي لبعض نوادر المخطوطات بالمكتبة المركزية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. الرياض 1413 هـ 1993م.

18. الكتاب المطبوع بمصر في القرن التاسع عشر. كتاب الهلال – أغسطس 1996م هذا إلى (40) أربعين مقالة بمجلة الهلال المصرية، في قضايا العربية.

19. قضية إنقاذ المخطوطات – ما تحقق ومالم يتحقق –. مجلة معهد المخطوطات بالقاهرة 1417 هـ = 1996م.

20. كتاب صنعة الشعر لأبى سعيد السيرافي. تحقيق نسبته ونقد نشرته. مجلة معهد المخطوطات بالقاهرة 1417هـ = 1997م.

21. كتاب الردة والفتوح. لسيف بن عمر التميمي، عرض ونقد. الكتاب التذكاري للأستاذ الدكتور/ناصر الدين الأسد. الأردن 1997م.

22. مراجعة كتاب أعلام النصر المبين في المفاضلة بين أهلي صفين لأبى الخطاب عمر بن الحسن بن دحية الكلبى المتوفى سنة 633هـ = 1235م. دار الغرب الإسلامي – بيروت 1418 هـ = 1998م.

23. تقديم كتاب محمود شاكر: قصة قلم، تأليف: عايدة الشريف كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، 1998.

وصدر للأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحي بعد وفاته:

1. مستقبل الثقافة العربية، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، مايو 1999.

2. مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي – صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب – جمعها وأعدها للنشر الأستاذ محمد محمود الطناحي، راجعها الأستاذ عبد الحميد البسيوني، صدرها الأستاذ محمد بن ناصر العجمي، قدم لها الأستاذ الدكتور عبدالله حمد محارب – مجلدان – دار البشائر الإسلامية، بيروت، 1422هـ – 2002 م.

3. في اللغة والأدب – دراسات وبحوث – مجلدان – جمعها وأعدها للنشر الأستاذ محمد محمود الطناحي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2002 م.

وسيصدر قريبًا للأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحي

1. النهاية في غريب الحديث والأثر، لمجد الدين بن الأثير، تحقيق بالانفراد، طبعة ثانية مزيدة ومنقحة، المكتبة المكية، مكة المكرمة.

2. الغريبين – غريبي القرآن والحديث – لأبي عبيدة الهروي، سبعة مجلدات، طبعة ثانية مزيدة ومنقحة للجزء الأول وطبعة أولى لباقي الأجزاء، دبي.

3. من أسرار اللغة في القرآن والسنة، دار الفتح، عمان، الأردن.

صدر حول الأستاذ الدكتور محمود محمد الطناحي بعد وفاته

1. كتاب محمود الطناحي...ذكرى لن تغيب، مجلد واحد يحوي جل ما كتبه عن العلامة الراحل زملاؤه وأصدقاؤه ومحبوه وعارفو فضله وتلامذته، أعده وقدم له الأستاذ محمد محمود الطناحي، دار المدني، القاهرة، 1420هـ1999–م.

2. كتاب محمود الطناحي... عالم العربية وعاشق التراث، تأليف الأستاذ أحمد العلاونة، سلسلة علماء ومفكرون معاصرون – لمحات من حياتهم وتعريف بمؤلفاتهم، دار القلم، دمشق، 1422هـ – 2001 م.

3. ترجمة وافية في كتاب ذيل الأعلام – معجم تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، تأليف الأستاذ أحمد العلاونة، المجلد الثاني، دار المنارة، جدة، 1422 هـ – 2002 م. (لقد قرأت كتاب الشعر لأبي علي الفارسي مخطوطًا أما بعد تحقيق الطناحي له فكأني ما قرأته قبل فمحمود الطناحي هو أفضل محقق الآن).


من مصادر الدراسة:

• محمود علي مكي – محمود محمد الطناحي أديبًا ومحققًا – مجلة الهلال – العام السابع بعد المائة – مايو 1999م.

• أيمن فؤاد السيد – محمود محمد الطناحي عالم التراث والمحقق الموسوعي – مجلة الهلال – العام السابع بعد المائة – يونيو 1999م.

• عبدالله حمد محارب – الطناحي ورحلته مع التراث العربي – مجلة العربي – العدد (491) – أكتوبر – 1999م.

• محمود محمد الطناحي – مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1984م.

# النشاط البيبليوغرافي

## في الثقافة العربية الإسلامية

## ابن النديم أنموذجًا



**د. يحيى عمراني**

المغرب

منذ العصور الأولى لبزوغ نجم الحضارة الإسلامية، شعر العلماء المسلمون بأهمية الكتاب كوعاء حاوٍ للمعارف الإنسانية، ووسيلة لنقلها، وتداولها من جيل لآخر، وأدركوا قيمته، وجلال فائدته. فأنشأوا له المكتبات والخزانات، لحفظه وصونه من التلف والضياع، وانتدبوا له النساخ والوراق لتدبيج صفحاته، وتنميق خطوطه. كما أنهم ابتدعوا الوسيلة التي تيسر للناس معرفته وتداوله، والانتفاع به، والمتمثلة في التأليف البيبليوغرافي.

ويمكن أن نتلمس البدايات الأولى للأعمال البيبليوغرافية لدى المسلمين منذ مطلع القرن الثاني للهجرة، حين ظهرت تلك المؤلفات المعروفة بفهارس الشيوخ التي يقصد بها "القوائم التي كان بها العالم المسلم يحصر ويسجل ويصف الكتب التي درسها على أساتذته"[1]، ويعرف فيها بشيوخه الذين "تلقى عنهم ضروب العلم، ويذكر نبذًا في التعريف بهم وبالمقروءات عليهم اعترافًا بالجميل الذي أسدوه إليه"[2]. وبذلك، يكون المسلمون قد بصموا الدرس البيبليوغرافي ببصمة أصيلة، وساهموا في إثرائه بجنس بيبليوغرافي لم يعرف له مثيل من قبل لدى الشعوب والأمم الأخرى. ولم تلبث هذه الفهارس أن انتشرت انتشارًا واسعًا، وشاعت شيوعًا مدويًا بين الرواة والعلماء. فصارت تشكل ظاهرة عامة وأصيلة في الفكر الإسلامي، لدرجة أن بعض كتاب التراجم "حرصوا على ذكرها عندما كانوا يترجمون لمؤلف معين بقولهم (وله فهرسة)"[3]. في حين حاول بعضهم الآخر "رصد هذه الفهارس، وحصرها، وتسجيلها، ووصفها، بما يمكن أن نعتبره نوعًا من (ببليوجرافيا الببليوجرافيات)"[4].

لقد درس عبدالله المرابط الترغي مجموعة من هذه المشيخات، فوجد أن مادة التأليف فيها "مادة متنوعة تتناول الرجال، والمصنفات والأسانيد، وطرق التعليم ونشاط التأليف وغيرها. وهي مادة تتجمع في النهاية لترسم صورة للبيئة الثقافية ومعطياتها من خلال عصر من العصور"[5]. لذلك، يمكننا أن نقول: إن مادة فهارس الشيوخ تقوم على ثلاث ركائز رئيسة، لا يستقيم أي فهرس في غياب أي واحدة منها. وهي: المرويات، والشيوخ، والإسناد.

يطلق لفظ المرويات "على جميع ما يأخذه الشيخ عن شيوخه في مختلف العلوم، مما يكون ثقافته من مصنفات وحديث وخبر وتصوف و... غيرها"[6]. وتؤخذ المرويات من أفواه الشيوخ عن طريقتين:

- الرواية: سواء أتمت بالسماع أم بالقراءة أم بالمناولة أم بالإجازة.
- الدراية: و"تتمثل في المصنفات والعلوم التي يقوم عليها الدرس، وتعالج أثناءه معالجة تدبر وتفهم وتحقيق"[7].

أما الشيخ فيعد الركن الأساس الثاني في الفهرسة، فوجوده ضروري ومؤكد. وكل مروية لم تسند إلى شيخ ثقة، تقترب من التصحيف والتحريف، وتبتعد عن العلمية والوثوقية. وهذا ما دفع المفهرسين لتجشم عناء السفر، وركوب مخاطر الرحلة قصد الظفر بلقاء شيخ، "ينفرد بالرواية، أو يحمل سندًا عاليًا في رواية حديث أو مصنف"[8]، يلازمون درسه، وينهلون من غزير علمه، ويسندون المرويات إليه.

والركن الثالث في الفهارس هو الأسانيد جمع السند

(متحرك الوسط)؛ وهو لغة "ما قابلك من الجبل، وعلا عن السفح، ومعتمد الإنسان"[9]. أما اصطلاحًا فقد جاء في اللسان "أسند في الحديث رفعه... والمسند من الحديث ما اتصل إسناده حتى يسند إلى النبي (صلى الله عليه وسلم)؛ والمرسل والمنقطع ما لم يتصل، والإسناد في الحديث: رفعه إلى قائله"[10]. إذًا، فالإسناد اختصاص اشتهر به رواة الحديث، وحرصوا على اعتماده منهجًا صارمًا في تناقل الأحاديث النبوية الشريفة حتى يحفظوا الدين من أقوال الوضاع والكذابين، ويفوزوا برضى الله، ويتقربوا من رسوله (صلى الله عليه وسلم)؛ لأنهم فرسان هذا الدين، كما جاء في القول المأثور. وقد التقط مؤلفو الفهارس منهج الإسناد من رواة الحديث، فساروا على هديه، فكان طالب العلم يحرص، أثناء حديثه عن مؤلف درسه، على ربطه بصاحبه عبر سلسلة من الأسانيد.

ولضبط هذه المادة البيبليوغرافية الزاخرة بالمصادر والأحاديث والأخبار... ولتدوين العناصر البيو-بيبليوغرافية الخاصة بالشيوخ، اتبع المفهرسون القدامى ثلاث طرائق في الترتيب هي:

1 - ترتيب حسب الشيوخ الذين درسوا عليهم، ويكون ترتيب الشيوخ إما هجائيًا، وإما حسب العلوم، وإما حسب سنة الوفاة، وإما حسب مكان اللقاء والدرس.

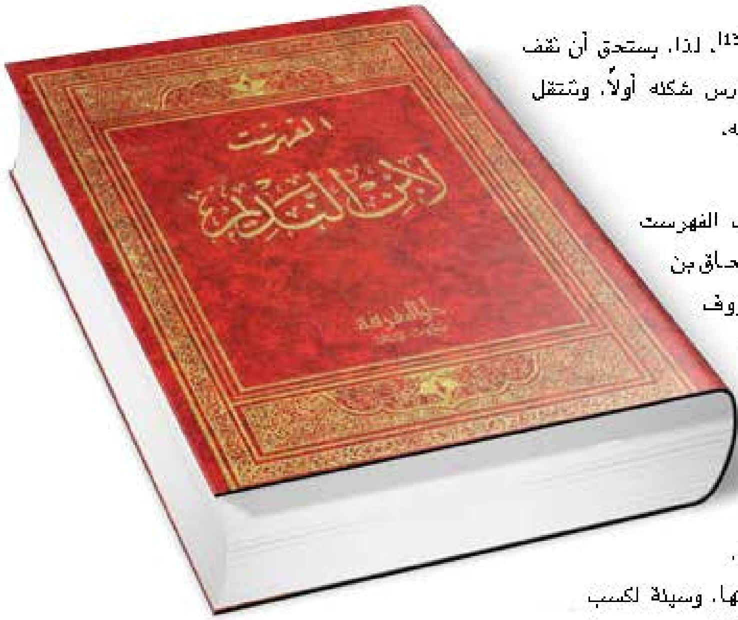
2 - ترتيب حسب المرويات: يكون المدخل في هذا الصنف هو اسم الكتاب المدروس، حيث ترتب الكتب إما حسب حروف المعجم وإما حسب العلوم.

3 - طريقة الجمع: تجمع هذه الطريقة بين الشيوخ والمرويات، "وعليه، تتوزع الفهرسة قسمان: أحدهما خاص بالشيوخ، والتعريف بهم، وترتيبهم، والآخر خاص بالمرويات، وفي هذه الحالة، تكون الفهرسة جامعة، تتجلى أهميتها في الاستفادة منها في شكلها المتكامل بقسميها"[11]. هذه إذًا، هي طرائق التصنيف الثلاث التي اشتهرت لدى معظم مؤلفي الفهارس، بيد أنها لم تكن ملزمة للجميع؛ إذ حاد عنها بعضهم منتهجًا سبلاً أخرى، ومتبعًا طرائق جديدة.

بالموازاة مع فهارس الشيوخ، ألف العلماء المسلمون أنواعًا بيبليوغرافية جديدة، اهتمت بما أنتجه الفكر الإسلامي في شتى المجالات المعرفية، فظهرت كتب السير والطبقات والتراجم والمعاجم... كما ظهرت مؤلفات بيبليوغرافية متخصصة في العلوم والآداب والفنون، ولن أعدو الحقيقة كثيرًا إذا قلت: إن ابن النديم – صاحب الفهرست– هو رائد هذه الحركة التأليفية الإسلامية في هذا المجال، بالرغم من اعتراف هذا الأخير "في مواضع مختلفة من كتابه بأنه مسبوق إلى هذا الفن، وأن هناك أعمالاً ومحاولات سابقة عليه استفاد منها، فأوحت إليه بوضع هذا التأليف"[12]. ومهما يكن من فضل للسابق على اللاحق، يبقى كتاب ابن النديم "أول ثبت بيبليوجرافي إقليمي شامل لما نشر في العالم الإسلامي من كتب حتى نهاية القرن الرابع الهجري"[13]. لذا، يستحق أن نقف عنده وقفة تأمل وتدبر، فندرس شكله أولاً، ونشتغل بمضمونه ثانيًا، ثم نختم بمنهجه.

**الفهرست لابن النديم:**

تداولت المصادر أن صاحب الفهرست هو أبو الفرج محمد إسحاق بن محمد بن إسحاق الوراق المعروف بالنديم أو بابن النديم (ت. 380 هـ)، "كان واحدًا من هؤلاء الوراقين العلماء الذين جعلوا من العلم زادًا لعقولهم، ومن تجارة الكتب، ونشرها، وتحقيقها، وجمعها، وتصويبها، ومراجعتها، وسيلة لكسب قوتهم، وأسباب حياتهم"[14]. لا يعرف بالتحديد تاريخ ولادته، ولا تاريخ وفاته، فموهبته لم تثر فضول كتاب التراجم آنذاك، لدرجة أن جوستاف فليجل (G. Flugel)، محقق كتابه، لم يستطع الحصول "من مراجع السير وكتب التراجم العربية والفارسية إلا على معلومات يسيرة عن حياته"[15]. وأمام هذا الشح في المعلومات البيو-بيبليوغرافية الخاصة به، حاول بعضهم تحديد تاريخ تقريبي لوفاته، انطلاقًا من تواريخ الرجال الذين ذكرهم في مؤلفه، فزعموا أنه توفي بعد سنة أربعمائة هجرية (400 هـ)، وذلك لأنه ترجم لأعلام توفوا بعد هذا التاريخ. وقد عزا الباحث شعبان عبد العزيز خليفة سبب ندرة المعلومات حول شخصية النديم "إلى عدم تنبه كتاب التراجم إلى موهبته، وعمله العلمي العظيم، إلا بعد وفاته بفترة طويلة، ومن ثم كانت المعلومات عن حياته قد اندثرت، كما يرجع السبب جزئيًا إلى أنه كان شيعيًا معتزليًا"[16].




ألف العلماء المسلمون أنواعًا بيبليوغرافية جديدة، اهتمت بما أنتجه الفكر الإسلامي في شتى المجالات المعرفية. فظهرت كتب السير والطبقات والتراجم والمعاجم... كما ظهرت مؤلفات بيبليوغرافية متخصصة في العلوم والآداب والفنون

هذا، ويرجع فضل تحقيق الفهرست للمستشرق الألماني جوستاف فليجل G. Flugel 1802 - 1870 ولتلميذيه يوهانس ريديجر Johannes Rodiger 1845 - 1930 وأوجست ميلر 1848 - 1892 Aug Muller، اللذين أتما مشروع أستاذهما بعد وفاته، وقد صدر الكتاب في عدة طبعات، ذكر منها الباحثان محمد عوني عبد الرؤوف وإيمان السعيد جلال اثنتي عشرة طبعة (12)، نوجز بعضها على النحو الآتي:

- طبعة فليجل: هي الطبعة الأم، صدرت في جزأين بمدينة ليبزج، عام واحد وسبعين وثمانمائة وألف ميلادية (1871م).
- طبعة المطبعة الرحمانية بالقاهرة: تعتمد اعتمادًا كليًا على النص العربي لطبعة فليجل، مع إضافة بعض المقالات التي سقطت من الطبعة الأولى.
- طبعة مكتبة خياط ببيروت: هي إعادة لطبعة فليجل.
- طبعة جامعة كولومبيا بنيويورك: حققها الأستاذ بيارد دودج (Bayard-Dodge)، وترجمها إلى اللغة الإنجليزية عام سبعين وتسعمائة وألف ميلادية (1970م).
- طبعة طهران: قام بتحقيقها الأستاذ رضا، وصدرت عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف ميلادية (1971م).
- طبعة الدوحة: حققتها الدكتورة ناهد عباس عثمان.
- طبعة الجزائر/تونس: حققها مصطفى الشويمي، وقدم لها، وصدرت عام خمسة وثمانين وتسعمائة وألف ميلادية (1985م).
- طبعة بيروت: حققها الدكتور يوسف علي طويل، ونشرتها دار الكتب العلمية ببيروت عام ستة وتسعين وتسعمائة وألف ميلادية (1996م).
- طبعة دار الذخائر: صدرت عام ستة وألفين (2006م) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة في جزأين، وقام بتحقيقها الأستاذان محمد عوني عبد الرؤوف وإيمان السعيد جلال.

حدد ابن النديم في المقدمة الموجزة التي صدر بها عمله، المرامي التي يسعى لتحقيقها من وراء تسويد وريقات كتابه، حيث قال: "هذا فهرست كتب جميع الأمم، من العرب والعجم، الموجود منها بلغة العرب، وقلمها في أصناف العلوم، وأخبار مصنفيها، وطبقات

مؤلفيها، وأنسابهم، وتاريخ مواليدهم، ومبلغ أعمارهم، وأوقات وفياتهم، وأماكن بلدانهم، ومناقبهم ومثالبهم، منذ ابتداء كل علم اخترع إلى عصرنا هذا، وهو سنة سبع وسبعين وثلاثمائة للهجرة"[17]. يتضح من هذا التقديم أن فهرست ابن النديم "لم يقف عند حد إحصاء الكتب، بل تجاوزه إلى الكلام في حياة المؤلفين وأخبارهم، والكلام في أصناف العلوم، وأساليب الدراسة والبحث عند العرب، وغير ذلك من شؤون الثقافة والحضارة"[18]. لذلك، يمكننا التسليم بأن فهرست ابن النديم يجمع بين طياته عدة أصناف بيبليوغرافية:

* فهو بيبليوغرافيا عامة: يرصد كل ما نشر في العالم الإسلامي من مؤلفات في مختلف صنوف المعارف والعلوم والفنون.

* هو بيبليوغرافيا إعلامية: لأنه يترجم لطبقات المؤلفين، ويذكر معلوماتهم البيو-بيبليوغرافية: أنسابهم، وأعمارهم، وتواريخ ولادتهم، وتواريخ وفاتهم، ومناقبهم، ومثالبهم، وسيرهم العلمية...

* هو بيبليوغرافيا إقليمية: يرصد المؤلفات التي نشرت بالعالم الإسلامي، باعتباره إقليمًا تجمع بين أبنائه وحدة المعتقد.

* هو بيبليوغرافيا لغوية: لأنه يعرف بالكتب المنشورة بلغة الضاد، أو بتلك المنقولة إليها من لغات الأمم الأخرى.

* هو دائرة معارف: يهتم بالعلوم وفروعها، وبالبلدان وأمصارها، وبالديانات ومعتنقيها.

وإذا أمعنا النظر في مواد الفهرست، نجد أنها صنفت وفق عشر مقالات، تتفرع كل مقالة إلى مجموعة من الفنون، باستثناء المقالة العاشرة التي لم تقسم. "وقد بلغ مجموع الفنون إذا اعتبرنا المقالة العاشرة فنًا واحدًا؛ ثلاثة وثلاثين فنًا"[19]. والجدير بالتنبيه أن تنظيم المادة العلمية بالفهرست لم تأت اعتباطًا، بل كانت خاضعة للمنطق الثقافي المتشبع بروح الإسلام الذي كان سائدًا آنذاك. وخير مثال على ذلك، هو توقيف ابن النديم للمقالات الست الأولى على علوم الفكر العربي الإسلامي، بينما خصص المقالات الأربع الأخيرة لعلوم الفكر الوضعي. كما أنه كان "واعيًا تمامًا عندما عالج الديانات السماوية في المقالة الأولى، وعالج الديانات الوضعية في المقالة التاسعة، حتى لا تختلط تلك الاعتقادات الوضعية بالديانات السماوية"[20].

وللتعرف أكثر على تفاصيل هذا التصنيف، والوقوف عند تدقيقاته، سنعرض التقسيم الذي أورده ابن النديم بمقدمة الفهرست، والذي جاء على النحو الآتي:

**المقالة الأولى: وهي ثلاثة فنون.**

- **الفن الأول:** في وصف لغات الأمم من العرب والعجم، ونعوت أقلامها، وأنواع خطوطه، وأشكال كتاباتها.
- **الفن الثاني:** في أسماء كتب الشرائع المنزلة على مذاهب المسلمين، ومذاهب أهلها.
- **الفن الثالث:** في نعت الكتاب الذي (لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، تنزيل من حكيم حميد)، وأسماء الكتب المصنفة في علومه، وأخبار القراء، وأسماء رواتهم، والشواذ من قراءاتهم.

**المقالة الثانية: وهي ثلاثة فنون في النحويين واللغويين.**

- **الفن الأول:** في ابتداء النحو، وأخبار النحويين البصريين وفصحاء الأعراب، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثاني:** في أخبار النحويين واللغويين من الكوفيين، وأسماء كتبهم.
- الفن الثالث: في ذكر قوم من النحويين خلطوا المذهبين، وأسماء كتبهم.

**المقالة الثالثة: وهي ثلاثة فنون في الأخبار والآداب والسير والأنساب.**

- **الفن الأول:** في أخبار الإخباريين، والرواة، والنسابين، وأصحاب السير والأحداث، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثاني:** في أخبار الملوك، والكتاب، والمترسلين، وعمال الخراج، وأصحاب الدواوين، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثالث:** في أخبار الندماء والجلساء والمغنين، والصفادمة، والصفاعنة، والمضحكين، وأسماء كتبهم.

المقالة الرابعة: وهي فنان في الشعر والشعراء.

- **الفن الأول:** في طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين ممن لحق الجاهلية، وصناع دواوينهم، وأسماء رواتهم.
- **الفن الثاني:** في طبقات الشعراء الإسلاميين، والشعراء المحدثين إلى عصرنا هذا.

**المقالة الخامسة: وهي خمسة فنون في الكلام والمتكلمين.**

- **الفن الأول:** في ابتداء أمر الكلام والمتكلمين من المعتزلة، والمرجئة، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثاني:** في أخبار متكلمي الشيعة الإمامية، والزيدية، وغيرهم من الغلاة، والإسماعيلية، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثالث:** في أخبار متكلمي المجبرة، والحشوية، وأسماء كتبهم.
- **الفن الرابع:** في أخبار متكلمي الخوارج، وأصنافهم، وأسماء كتبهم.
- **الفن الخامس:** في أخبار السياح، والزهاد، والعباد، والمتصوفة، والمتكلمين على الوساوس والخطرات، وأسماء كتبهم.

**المقالة السادسة: وهي ثمانية فنون في الفقه والفقهاء والمحدثين.**

- **الفن الأول:** في أخبار مالك وأصحابه، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثاني:** في أخبار أبي حنيفة النعمان وأصحابه، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثالث:** في أخبار الإمام الشافعي وأصحابه، وأسماء كتبهم.
- **الفن الرابع:** في أخبار داود وأصحابه، وأسماء كتبهم.
- **الفن الخامس:** في أخبار فقهاء الشيعة، وأسماء كتبهم.
- **الفن السادس:** في أخبار فقهاء أصحاب الحديث والمحدثين، وأسماء كتبهم.
- **الفن السابع:** في أخبار أبي جعفر الطبري وأصحابه، وأسماء كتبهم.
- **الفن الثامن:** في أخبار الشراة، وأسماء كتبهم.

**المقالة السابعة: وهي ثلاثة فنون في الفلسفة والعلوم القديمة.**

- **الفن الأول:** في أخبار الفلاسفة الطبيعيين والمنطقيين، وأسماء كتبهم، ونقولها وشروحها، والموجود منها، وما ذكر ولم يوجد، وما وجد ثم عدم.
- **الفن الثاني:** في أخبار أصحاب التعاليم والمهندسين والارثماطيقيين والموسيقيين، والحساب، والمنجمين، وصناع الآلات، وأصحاب الحيل والحركات.
- **الفن الثالث:** في ابتداء الطب، وأخبار المتطببين من القدماء والمحدثين، وأسماء كتبهم ونقولها وتفاسيرها.

**المقالة الثامنة: وهي ثلاثة فنون في الأسمار والخرافات والعزائم والسحر والشعوذة.**

- **الفن الأول:** في أخبار المسامرين والمخرفين والمصورين، وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات.
- الفن الثاني: في أخبار المعزمين والمشعوذين والسحرة، وأسماء كتبهم.
- الفن الثالث: في الكتب المصنفة في معان شتى، لا يعرف مصنفوها ولا مؤلفوها.

المقالة التاسعة: وهي فنان في المذاهب والاعتقادات.

- الفن الأول: في وصف مذاهب الحرانية الكلدانيين المعروفين في عصرنا بالصابئة، ومذاهب الثنوية من المنانية، والديصانية، والخرمية، والمرقيونية، والمزدكية، وغيرهم، وأسماء كتبهم.
- الفن الثاني: في وصف المذاهب الغريبة الطريفة، كمذاهب الهند، والصين، وغيرهم من أجناس الأمم.

المقالة العاشرة: تحتوي على أخبار الكيميائيين، والصنعويين من الفلاسفة القدماء والمحدثين، وأسماء كتبهم.

وتضمنت مقالات الفهرست العشر مادة بيبليوغرافية غزيرة همت المؤلفات والكتاب على السواء. وقد أحصى شعبان عبدالعزيز خليفة الكتب التي ذكرها ابن النديم في مؤلفه، فوجد أنها تبلغ ستين وثلاثمائة وثمانية آلاف (8360) كتاب، أما عدد المؤلفين فقد ناهز ثمانية

وثلاثين ومائتين وألفي (2238) مؤلف، "منهم اثنتان وعشرون (22) مؤلفة أنثى بنسبة 1% فقط؛ مما يكشف عن أن مجال التأليف عند المسلمين كان مجال ذكور بالدرجة الأولى"[21].

وقد كان ابن النديم حين يعرض مادة كتابه يوفيها حقها من التوصيف والتعريف. فإذا كان موضوع المادة كاتبًا، بسط اسمه كاملاً ولقبه وكنيته، وذكر أصله، وقبيلته، وسنة ولادته، وسنة وفاته إن كان لبى دعوة ربه، وتحدث عن مناقبه، ومثالبه، وفصل في علمه وشيوخه ومؤلفاته... وللتقرب أكثر من طريقته في التعريف بالمؤلفين، نسرد ترجمته لأبي عمرو الشيباني الواردة بالفهرست في الفن الثاني من المقالة الثانية، حيث يقول: "أبوعمرو، اسمه إسحق بن مرار – بكسر الميم – الشيباني، مولى لهم، وكان أبو عمرو يؤدب في أحياء بني شيبان، فنسب إليهم بالولاء، ويقال: بالمجاورة وبالتعليم لأولادهم. وكان راوية واسع العلم باللغة والشعر، ثقة في الحديث، كثير السماع... وقال ابن كامل: مات أبو عمرو في اليوم الذي مات فيه أبو العتاهية، وإبراهيم الموصلي سنة ثلاث عشرة ومائتين، وله من الكتب المصنفة: كتاب غريب الحديث، رواه عنه عبد الله بن أحمد بن حنبل..."[22].

وحينما ينتقل للحديث عن المؤلفات، فإنه يفصل في الوصف البيبليوغرافي، ويدقق في عناصره، كلما تمكن من الوصول إليها. فيذكر بيانات المسؤولية، وبيانات العنوان، وعدد النسخ، وأوجه الاختلاف بينها، ويبسط مجموعة من التبصيرات الخاصة بعدد الأوراق، وحجمها، ونوع التأليف فيها: هل هو رواية أو اختصار أو شرح أو تفسير... ثم ينتقل إلى محتوى الكتاب، وموضوعه، وأجزائه، ليختم ببعض الملاحظات والتعليقات والتصويبات. وخير أنموذجين يمكننا أن نستدل بهما على طريقته في توصيف الكتب، والتعليق عليها، هما ما جاء في تقديمه لكتاب ابن دريد(*) وكتاب محمد بن حبيب(**)؛ حيث يقول في الأول: "...وله من الكتب: كتاب الجمهرة، في علم اللغة مختلف النسخ، كثير الزيادة والنقصان، لأنه أملاه بفارس وأملاه ببغداد من حفظه. فلما اختلف الإملاء زاد ونقص... وآخر ما صح من النسخ نسخة أبي الفتح عبدالله ابن أحمد النحوي، لأنه كتبها من عدة نسخ وقرأها عليه"[23]. وجاء في الثاني: "كتاب القبائل الكبير والأيام، جمعه للفتح بن خاقان، رأيت النسخة بعينها عند أبي القاسم بن أبي الخطاب بن الفرات، في طلحى نيف وعشرين جزءًا وكانت تنقص، تدل على أنها نحو من أربعين جزءًا، في كل جزء مائتا ورقة وأكثر، ولهذه النسخة فهرست لما يحتوي عليه من القبائل والأيام بخط التسترى بن علي الوراق في طلحى نحو خمس عشرة ورقة بخط جرك، أنا أذكر جمل ذلك دون تفصيله"[24].

إن انتهاج ابن النديم لهذه الطريقة في الوصف لم تأت ترفًا، ولم يكن يقصد بها مخالفة مناهج السابقين

كان ابن النديم حين يعرض مادة كتابه يوفيها حقها من التوصيف والتعريف. فإذا كان موضوع المادة كاتبًا، بسط اسمه كاملاً ولقبه وكنيته، وذكر أصله، وقبيلته، وسنة ولادته، وسنة وفاته إن كان لبى دعوة ربه، وتحدث عن مناقبه، ومثالبه، وفصل في علمه وشيوخه ومؤلفاته

أو مفاخرتهم؛ إنما كان يهدف من ورائها تحقيق غرض نبيل، يتمثل في خدمة البحث العلمي، وتزويد كل باحث يروم النبش في ثنايا الذاكرة الثقافية والعلمية والفنية للمسلمين بتدقيقات وتفصيلات، تخص مؤلفات تلك الحقبة ومؤلفيها. وقد عبر صاحب الفهرست – صراحة– عن هذا الهدف، حيث يقول: "...إنما غرضنا أن نورد أسماء الشعراء، ومقدار حجم شعر كل شاعر منهم، سيما المحدثين، والتفاوت الذي يقع في أشعارهم، ليعرف الذي يريد جمع الكتب والأشعار ذلك، ويكون على بصيرة فيه. فإذا قلنا: إن شعر فلان عشر ورقات، فإنا إنما عنينا بالورقة أن تكون سليمانية(*)، ومقدار ما فيها عشرون سطرًا، أعني في صفحة الورقة. فليعمل على ذلك في جميع ما ذكرته، من قليل أشعارهم وكثيره، وعلى التقريب قلنا ذلك، وبحسب ما رأيناه على مر السنين لا بالتحقيق والعدد الجزم"[25].

لقد اعتمد ابن النديم في جمعة مادة كتابه ثلاثة سبل هي: القراءة، والمشاهدة، والسماع. وقد كان في كل موضع من الفهرست يصرح بالوسيلة التي أوصلته للمعلومة. فيقول – مثلاً– في القراءة المباشرة: "قرأت بخط أبي الفتح النحوي صاحب بني الفرات، وكان صدوقًا منقرًا بحاثًا..."[26]. ويقول حين يريد توثيق معلومة حصل عليها عن طريق المشاهدة: "... وله من الكتب: كتاب النوادر، رواه عنه: محمد بن الحجاج بن نصر الأنباري، رأيته، نحو مائة وخمسين ورقة..."[27]. أما عن تلك التي حصل عليها عن طريق السماع، فيعبر عنها كالآتي: "خبرني الثقة أن الروم أحرقت من كتب أرشميدس خمسة عشر حملاً..."[28]. إن تصريح ابن النديم بمصادر معلوماته يشي بروحه العلمية الميالة إلى التوثيق والتدقيق، التواقة إلى حفظ الأمانة العلمية. وهذا ليس غريبًا على شخص امتهن حرفة الوراقة ردحًا غير يسير من الزمان، فخبر الأمور المتصلة بالكتاب والكتابة.

ولكي نوفي منهج التأليف عند ابن النديم حقه، لا بد من الإشارة إلى ميزة ميزت مقالات الفهرست وفنونه، وهي التركيز والاختصار؛ "حيث لا يبدأ كل قسم من أقسامه بمقدمة أو خطبة كما كان معتادًا عند غالبية المؤلفين، بل يدخل مباشرة في الحديث عن الكتاب والمؤلف والمادة"[29]. وقد صرح ابن النديم بذلك في مقدمته حين قال: "النفوس تشرئب إلى النتائج دون المقدمات، وترتاح إلى الغرض المقصود دون التطويل في العبارات. فلذلك، اقتصرنا على هذه الكلمات في صدر كتابنا هذا، إذ كانت دالة على ما قصدناه في تأليفه إن شاء الله فنقول، وبالله نستعين، وإياه نسأل الصلاة على جميع أنبيائه وعباده المخلصين في طاعته، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم"[30].

المراجع:

1 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبدالعزيز خليفة.– الطبعة الثانية.– القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1998.– ص: 168.

2 – معاجم الشيوخ نوع من الفهارس الحديثية – كتاب معجم شيوخ ابن وهب نموذجًا/ عبدالعزيز فارح.– ضمن كتاب: صناعة الفهرسة والتكشيف/ إعداد عبدالعزيز فارح.– وجدة: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (سلسلة ندوات ومناظرات رقم 19)، 2002.– ص: 45.

3 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبد العزيز خليفة.– مرجع مذكور.– ص: 180.

4 – المرجع نفسه– ص: 180.

5 – فهارس علماء المغرب منذ النشأة إلى نهاية القرن الثاني عشر للهجرة: منهجها– تطورها– قيمتها العلمية/ عبدالله المرابط الترغي.– الطبعة الأولى.– تطوان: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1999.– ص: 424.

6 – المرجع نفسه.– ص: 52.

7 – المرجع نفسه.– الصفحة نفسها.

8 – المرجع نفسه.– ص:55.

9 – القاموس المحيط/مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي.– بيروت: دار الجيل.– الجزء الأول.– (باب الدال، فصل السين)، (مادة السند).– ص: 314.

10 – لسان العرب/ابن منظور؛ تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي.– المجلد الثالث.– مادة (س – ن – د).– ص: 2114.

11 – فهارس العلماء ومناهجها في ترتيب المرويات: فهرسة أحمد بن العربي ابن الحاج (ت 1109) نموذجًا/ الحسن حالي.– ضمن كتاب: صناعة الفهرسة والتكشيف/إعداد عبدالعزيز فارح.– مرجع مذكور.– ص: 81.

12 – دراسات في علم المخطوطات والبحث البيبليوغرافي/ أحمد شوقي بنبين.– الطبعة الأولى.– الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط)، 1993.– ص: 176.

13 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبد العزيز خليفة.– مرجع مذكور.– ص: 197.

14 – أصول البحث الأدبي ومناهجه/السيد تقي الدين.– القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1984.– ص: 102.

15 – الفهرست/ابن النديم؛ تحقيق محمد عوني عبد الرؤوف، إيمان السعيد جلال.– الجزء الأول.– القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2006.– ص:59.

16 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبد العزيز خليفة.– مرجع مذكور.– ص: 196.

17 – الفهرست/ابن النديم.– مصدر مذكور.– ص: 2.

18 – دراسات في علم المخطوطات والبحث البيبليوغرافي/ أحمد شوقي بنبين.– مرجع مذكور.– ص:177.

19 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبد العزيز خليفة.– مرجع مذكور.– ص: 198.

20 – المرجع نفسه.– ص: 198.

21 – البيبليوجرافيا أو علم الكتاب. دراسة في أصول النظرية البيبليوجرافية وتطبيقاتها/ شعبان عبد العزيز خليفة.– مرجع مذكور.– ص: 203.

22 – الفهرست/ابن النديم.– مصدر مذكور.– الجزء الأول.– المقالة الثانية.– الفن الثاني.– ص:68.

(*) – هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد بن عتاهية بن حشم. ولد بالبصرة سنة ثلاث وعشرين ومائتين للهجرة (223هـ). وتوفي ببغداد سنة إحدى وعشرين وثلاثمائة (321هـ).

(**) – هو أبو جعفر محمد بن حبيب بن أمية بن عمرو. كان من علماء الأنساب والأخبار واللغة والشعر والقبائل.

23 – الفهرست/ ابن النديم.– مصدر مذكور.– الجزء الأول.– المقالة الثانية.– الفن الأول.– ص:61.

24 – المصدر نفسه.– الجزء نفسه.– المقالة الثالثة.– الفن الأول.– ص:107.

(*) – السليمانية من السليماني، وهو نوع من الورق منسوب إلى سليمان بن عبدالملك، كان يكتب فيه على عهد الدولتين: الأموية والعباسية.

25 – الفهرست/ابن النديم.– مصدر مذكور.– الجزء الأول.– المقالة الرابعة.– الفن الثاني.– ص:159.

26 – المصدر نفسه.– المقالة الثانية.– الفن الأول.– ص: 42.

27 – المصدر نفسه.– الجزء نفسه.– المقالة نفسها.– الفن نفسه.– ص: 46.

28 – المصدر نفسه.– الجزء نفسه.– المقالة السابعة.– الفن الثاني.– ص: 266.

29 – جهود السابقين في صناعة البيبليوغرافيا– ابن النديم نموذجًا/عبدالعزيز نميرات.– ضمن كتاب: صناعة الفهرسة والتكشيف/إعداد عبدالعزيز فارح.– مرجع مذكور.– ص: 107.

30 – الفهرست/ ابن النديم.– مصدر مذكور.– ص: 2.

# لغة الضَّاد

# ومَدَى تأثيرِهَا في اللّغة الإسبانيّة



**د. محمَد محمَد خطَابي**

مدريد – كاتب، وباحث، ومترجم من المغرب، عضو الأكاديمية الإسبانية – الأمريكية للآداب والعلوم – بوغوتا – كولومبيا.

ما زالت تترى وتتوالى الدّراسات، وتتعدّد وتتنوّع النقاشات، وتُطرح التساؤلات، والتخوّفات في المدّة الأخيرة عن اللغة العربية، وعن مدى قدرتها على استيعاب علوم الحداثة، والعصرنة، والابتكار، والتجديد الذي لا تتوقّف عجلاته ولا تني، وتخوّف فريق من عدم إمكانها مسايرة هذا العصر المتطوّر والمذهل، كما تحمّس بالمقابل فريق آخر فأبرز إمكانات هذه اللغة، وطاقاتها الكبرى مستشهدًا بتجربة الماضي، حيث بلغت لغة الضاد في نقل العلوم وترجمتها شأوًا بعيدًا. كثر الكلام في هذا المجال حتى كاد أن يُصبح حديثَ جميع المجالس، والمنتديات، والمؤتمرات في مختلف البلدان العربية. فهل تعاني العربيّة حقًّا من هذا النقص؟ وهل تعيش نوعًا من العزلة لدرجة أنّها في حاجة الى حماية ودفاع ومناقشات من هذا القبيل؟ الواقع أنّ اللغة العربية في العمق ليست في حاجة الى ارتداء درع الوقاية يحميها هجمات الكائدين، ويردّ عنها شماتة المتخوّفين، إذ تؤكّد كلّ الدلائل، والقرائن قديمًا وحديثًا أنّ هذه اللغة كانت وما تزال لغة حيّة نابضة. اللهمّ ما يريد أن يلحق بها بعض المتشكّكين من نعوت، وعيوب، كانت قد أثارتها في الأصل زمرة من المستشرقين في منتصف القرن المنصرم، حيث اختلقوا موضوعات لم يكن لها وجود قبلهم، وما كانت لتعدّ مشاكل أو نواقص تحول دون الخلق والتأليف والإبداع، وإنّما كان الغرض من ذلك إثارة البلبلة بين أبناء هذه اللغة، وبثّ الشكوك فيما بينهم حيالها، وهم أنفسهم يعرفون جيّدًا أنّها لغة تتوفّر على جميع مقوّمات اللغات الحيّة المتطوّرة الصّالحة لكل عصر، ثمّ هم فعلوا ذلك متوخّين إحلال محلّها لغة المستعمر الدخيل، والتاريخ شاهد على الشأو البعيد الذي أدركته هذه اللغة حيث كان لها الغلبة وبالتالي تأثير كبير في إحدى اللغات العالمية الحية الواسعة الانتشار التي تتباهى اليوم بهذا الإنجاز وهي اللغة الإسبانية:

## الضّاد وتأثيرها في لغة سيرفانتيس

كان للغة الضّاد بالفعل تأثير بليغ في اللغة الإسبانية، حيث استقرّت فيها العديد من الكلمات العربية الأصل على امتداد العصور، وهي الآن تعيش جنبًا إلى جنب مع هذه اللغة، وتستعمل في مختلف مجالات الحياة وحقول المعرفة المتعدّدة، ممّا يقدّم الدليل القاطع على مدى غنى وثراء وقوّة وجزالة وفحولة وخصوبة هذه اللغة التي ما فتئت تتألق وتتأنق وتنبض بالحياة في عصرنا الحاضر مطواعة مرنة سلسة متفتّحة متسامحة، ينبوع حنان تأخذ وتعطي بسخاء وكرم لا ينضب معينهما.

تعيش اللغة الإسبانية في الوقت الحاضر تألقًا، وازدهارًا، وقبولاً، وانتشارًا واسعًا في مختلف ربوع المعمور، ووعيًا من الإسبان بما أدركته لغتهم من سموّ، ورفعة، و"أوج" حيث يحلو لهم عند الحديث عن انتشار هذه اللغة والإشعاع الذي أصبحت تعرفه ثقافتهم استعمال هذه الكلمة العربية بالذات وهي (الأوج)، والتي تُنطق عندهم (Auge) "أوخي" حيث تُقلب أو تُنطق الجيمُ خاءً، كما هو الشأن في العديد من الكلمات العربية الأخرى المبثوثة في اللغة الإسبانية مثل: جبل طارق الذي يُنطق عندهم (خِبْرَلْطَار)، وكلمة جُبْنِيّ يُنطق (خبنيّ)، وهو "الخنزير

البرّي الذي يعيش في الجبل"، وكلمة الجامع التي تحوّلت عندهم إلى (ألخَامَا)، والجرّة غدت (خَارًا)، وهو الدنّ أو إناء الفخار، ونهر "وادي الحجارة"، الذي تحوّل إلى (غوَادِيلاَخَارَا) ...إلخ."، إنهم يبذلون جهودًا مضنية، ويرصدون إمكانيات كبرى للتّعريف بلغتهم وثقافتها وإظهار كلّ ما من شأنه أن يبثّ الاعتزاز في ذويها، وأصحابها، وأبنائها، وأحفادها، ومن ثمّ تأتي تلك الندوات والمناظرات التي تعقد في هذا السّبيل في مختلف المناسبات في إسبانيا تحت الرئاسة الفعلية للعاهل الإسباني الأسبق خوان كارلوس الأوّل، أو نجله العاهل الإسباني الحالي فيليبي دي بوربون، حيث يحرصان على حضور العديد من جلسات أكاديمية مجمع الخالدين للّغة الإسبانية، أو الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية، خاصّة عند انضمام عضو جديد إليها أو عند تكريم أحد الرّاحلين عنها، وتصرف الدولة الاسبانية أموالاً طائلة، ومبالغ باهظة في سبيل نشر لغة سيرفانتيس وثقافتها والتّعريف بتاريخها، وبآدابها، و فنونها، وتراثها.

## الفراهيدي يعانق نيبريخا!

ويهدف التنسيق بين مختلف البلدان الناطقة باللغة الاسبانية في مجال المصطلحات اللغوية والكلمات والتعابير المتداولة والمستعملة في هذه البلدان بغاية توحيدها ومحاربة الدّخيل لجعل حدّ "للغزو اللغوي "الأجنبي، أعدّت أكاديمية اللغة الاسبانية بالتعاون مع جميع أكاديميات اللغة الاسبانية الأخرى الموجودة في مختلف بلدان أمريكا اللاتينية والتي يبلغ عددها 21 أكاديمية لهذه الغاية معجمًا أسبانيًا فريدًا في بابه وهو: "معجم الشكوك الموحّد" بمعنى أنّ أيّ متحدّث أو مستعمل أو مشتغل أو دارس للغة الاسبانية الذي قد يخامره شكّ أو ريبة حول أيّ استشارة صغيرة كانت أم كبيرة لها صلة بهذه اللغة سوف يجد ضالته في هذا المعجم.

والإسبان واعون بأهمية لغتهم في عالم اليوم، وبالمكانة المرموقة التي أصبحت تتبوّأها في مختلف البلدان وهم يعلمون كذلك أنّ لغتهم من المنتظر أن تصبح من أكبر وأكثر اللغات الحيّة تأثيرًا وانتشارًا في العالم أجمع في هذا القرن وما بعده. ففي الولايات المتحدة الأمريكية وحدها من المنتظر أن يصبح عدد الناطقين بها – حسب التوقعات المستقبلية – ما ينيف على 100 مليون خلال العقدين القادمين. وتعرف اللغة الاسبانية تقدّمًا مهمًّا في البلدان العربية وأصبحت تحظى بإقبال كبير من طرف الطلاب والباحثين، وهي تدرّس اليوم في مختلف الجامعات العربية، وفي المغرب وحده على سبيل المثال يوجد ما يقارب ستة ملايين من الناطقين بهذه اللغة، كما أصبحت العناية بها تحظى باهتمام متزايد في مختلف البلدان المقابلة للجزيرة الإيبيرية والمحاذية لحوض البحر الأبيض المتوسّط جنوبًا نظرًا لعوامل تاريخية وحضارية وثقافية بين إسبانيا وهذه البلدان

قد تغدو الأزمة الحقيقية في بعض الأوساط الأدبية والثقافية إذن هي أزمة قراءة على ما يبدو، قبل أن تكون أزمة نشر؛ ذلك أنّ الإنتاج الجيّد لا بدّ أن يأخذ، ويشقّ، ويجد طريقه إلى النّور والظهور مهما أسدلت عليه حِلكة الليل ستائرَ العتمة والظلام


أنطونيو دي نيبريخا

بحكم الجيرة والجغرافية والتاريخ. ويرى الملاحظون أنّ تقدّم اللغة الاسبانية وتألقها وانتشارها في عالم اليوم ليس وليد الصّدفة، بل يرجع لعدّة عوامل تاريخية وثقافية وحضارية، ذلك أنّ نصف قارة بأكملها تتحدث هذه اللغة (أمريكا الجنوبية).كما أنّ "الأوج" الذي تعرفه اللغة الاسبانية في العالم حقق للثقافة الاسبانية انتشارًا في مختلف أنحاء المعمور وحضورًا مهمًّا في العديد من المحافل العالمية في مجال النشر، والتأليف، و المسرح، والفنون التشكيلية، والموسيقى، والشعر، والأدب وأخيرًا في السّينما..

"نيبريخا" وهو أحد واضعي أوّل أشهر معجم في اللغة الإسبانية أي إنه يعتبر بمثابة الفراهيدي ومعجمه "العين" في لغة الضّاد، يقول في مقدّمة معجمه مخاطبًا الملكة الكاثوليكية إزابيلا: "اللغة القشتالية (الإسبانية نسبة إلى قشتالة) كانت باستمرار رفيقة الإمبراطورية الإسبانية"، يريد نيبريخا أن يقول بهذا المعنى" أنّ اللغة سلاح أو وسيلة أوّلية وأساسية لا يمكن أن يحلّ محلها شيء آخر لتأكيد الهويّة، والجذور، والحضور، ورفع صروح الحضارة لأيّ أمّة، وهي تعني كذلك مغزى الوجود الاسباني في أبعد الآفاق" (يقصد أمريكا اللاتينية والبلدان التي كانت خاضعة للتاج الإسباني في ذلك الإبّان).

## يستحيل فهم تاريخ إسبانيا دون معرفة اللغة العربية

يؤكّد الدارسون أنه لا يمكن الحديث عن "أوج" اللغة الاسبانية وتراثها وغناها وانتشارها دون التطرّق إلى


خوان غويتيسولو

الينابيع التي تستمدّ منها أصولها هذه اللغة، فعلى الرّغم من جذرها وأثلها اللاتينيين، فإنه معروف لدى جميع جمهرة الباحثين وغير الباحثين مدى التأثير الذي أحدثته لغة الضّاد في هذه اللغة على امتداد القرون الثمانية التي كانت الغلبة فيها من دون منازع لها في شبه الجزيرة الإيبيرية منذ الفتح الإسلامي عام 711م إلى سقوط آخر معاقل الدولة الإسلامية في الأندلس وهي غرناطة 1492م، بل لقد استمرّ الوجود العربي بالأندلس حتى القرن السادس عشر عندما تمّ طرد وإبعاد آخر الموريسكيين الذين ظلوا متستّرين في المدن والقرى والمداشر والمدائن الأندلسية، وقد بلغ عددهم عشرات الآلاف عام 1609 وهكذا لا ينبغي إطلاق الكلام على عواهنه في هذا المضمار، بل يجب إعطاء كل ذي حق حقه، ووضع الأمور في نصابها إحقاقًا للحقّ وللتاريخ وحفاظًا للأمانة العلمية.

يؤكّد جميع الباحثين والمؤرّخين والمثقفين إسبانًا كانوا أم غير إسبان هذا التأثير البليغ والعميق الذي أحدثته الحضارة الإسلامية في الأندلس، ليس في ميدان اللغة وحسب، بل في مختلف مناحي الحياة كما هو معروف بما لا يترك مجالاً للشكّ، وقد سلّم العديد من هؤلاء المثقفين الإسبان بالخصوص بهذه الحقيقة، بل ذهب بعضهم أبعد من ذلك حيث أكّد الرّوائيان الإسبانيان خوان غويتيسولو، وأنطونيوغالا وقبلهما شيخ المستشرقين الإسبان إميليوغارسيا غوميس وسواهم أنّه "يستحيل فهم واستيعاب تاريخ إسبانيا وثقافتها ولغتها على العموم فهمًا واستيعابًا حقيقيين دون معرفة اللغة العربية". وهكذا يؤكّد "غالا" بالحرف في هذا السياق: "أن اللغة بالنسبة له أساسية، بل إنها هوَسه وقدَره، وهو يعمل محاطًا بالعديد من القواميس لأنّ اللغة الإسبانية في نظره هي لغتان أو فرعان اثنان، فرع ينحدر من اللغة اللاّتينية، وفرع آخر ينحدر من اللغة العربية، لدرجة تبعث القشعريرة في الجسم"، ويشير غويتيسولو في نفس الاتجاه: "إنه يستحيل فهم واستيعاب تاريخ إسبانيا وثقافتها دون معرفة اللغة العربية، إذ كلّ ما يتداول حول هذا التاريخ وصلنا مُترجَمًا، والترجمة هي نوع من



الخيانة كما يقول المثل الفرنسي". الحاجة إذن ماسّة إلى ضرورة القيام بدراسة علمية، تاريخية، تحليلية معمّقة لهذه البديهة في الجامعات، والأكاديميات، والمعاهد العليا التي لها صلة بهذا الموضوع، فضلاً عن مختلف المؤتمرات، والندوات، والتظاهرات التي تُنظّم بين الوقت والآخر حول اللغة العربية، وحول التأثير المتبادل بين هذه اللغة أو تلك.

الكاتب الاسباني الراحل "كاميلو خوسّيه سيلا" الحائز على جائزة نوبل في الآداب، فاته - ذات مرّة - وهو يُحاضر في مؤتمر عالمي حول الرّوافد التي أثّرت في اللغة الاسبانية الإشارة صراحة إلى هذه الحقيقة البديهية، وإبراز فضل اللغة العربية على الاسبانية، وهو الذي كان يستعمل في حديثه اليومي وكتاباته ورواياته عشرات الكلمات العربية أو من أصل عربي، بل هو الذي وضع رواية تحمل عنوانًا عربيًا واضحًا وهي روايته المعروفة "رحلة إلى القارية". والقاريّة من السّنام أعلاه وأسفله، أو القرية، إلاّ أنّ هذا الكاتب سرعان ما عاد واعترف خلال ندوة دولية أخرى أنّ لغتنا العربية ستصبح في قريب الأعوام من أولى لغات العالم أهمية وانتشارًا حيث قال بالحرف الواحد: "نحن الإسبان وسكان أمريكا اللاتينية نعرف جيّدًا أننا أصحاب لغة سوف تصبح في المستقبل القريب من أعظم اللغات الحيّة في العالم، وأنتم تعرفون اللغات الثلاث الباقية وهي الإنجليزية والعربية والصينية."

## الضّاد ولغة سيرفانتيس .. تعايشٌ متناغم

وحسبنا أن نشير في هذا الصّدد إلى التعايش المتناغم الذي كان قائمًا بين اللغة العربية واللغة الإسبانية خلال التواجد الإسلامي بشبه الجزيرة الإيبيرية وبشكل خاص في الأندلس، حيث تعايشت هاتان اللغتان جنبًا إلى جنب، وللغتنا الجميلة تأثير بليغ في لغة سيرفانتيس كما هو معروف، وبحكم هذه المعايشة يشير المستشرق الإسباني القرطبي الدكتور "أنطونيو مانويل رودريغيس رامُوس" يشير في إحدى تخريجاته الباهرة حول موضوع الكلمات الاسبانية ذوات الأصول العربية: "إن اللسان الإسباني مطبوع بالتأثير العربي بشكل مُبهر" ويسُوق بعض الكلمات والمصطلحات العربية التي استقرّت في لغة سيرفانتيس والتي ما زالت تستعمل إلى اليوم في مختلف المجالات مثل: كلمات Jaram التي لا يقول المعجم الاسباني عنها أيّ شيء وأنها من جذر مجهول وهي في الواقع من أصل عربي وهو (حرام) و jarana تعني (فرح لبس) أو Farahlibs (وهو اللباس الذي ترتديه عادة راقصات الفلامينكو). ويقول المستشرق الاسباني أنّ Feria، تنحدر من الفرح و Marfario هو الفرح غير المكتمل، ويضيف هذه الكلمات كلها يتيمة في المعجم الاسباني، وكلمة " الفلامينكو" نفسها هي الأكثر يتمًا في هذا المعجم وهي تنحدر من كلمة (فلاّح منكوب) وهي من العربية الموريسكية، ويضيف الباحث الاسباني أن بني طينته أصبحوا كمن أصيب بمرض الزهايمر اللعين فهم ينظرون إلى المرآة ولكنهم لا يعرفون أنفسَهم، إنهم حتى ولو حاولوا بتر أطراف منا فلن يكون في مقدورهم محو تاريخنا وذاكرتنا وحضارتنا، بل لقد بلغ بهم الأمر أن رحّلوا وهجّروا عنوةً وقسرًا وقهرًا العديد من الموريسكيين، كما أنهم أضرموا النيرانَ في كتبنا (وحادثة باب الرملة) بغرناطة أشهر من نار على علم، حيث أضرم الكاردينال سيسنيروس النيران في الآلاف المؤلفة من الكتب والمخطوطات العربية في هذه الساحة التي ما زالت موجودة الى يومنا هذا، وهذه جريمة لا تغتفر.

### ذاكرة الموريسكيين والدكتور رامُوس

تجدر الإشارة أن هذا المستشرق الإسباني القرطبي الدكتور "أنطونيو مانويل رودريغيس رامُوس" الذي تربطني به صداقة متينة كان قد شارك معنا منذ سنتين في المؤتمر الدولي حول الموريسكيين الذي نظمته بالرباط وأشرفتْ عليه "مؤسّسة ذاكرة الموريسكيين" التي يرأسها ويشرف عليها الدكتور محمد نجيب لوباريس.

ولقد عملت لسنوات عديدة (عشر سنوات) قبل التحاقي بالسلك الدبلوماسي المغربي خبيرًا بمكتب تنسيق التعريب في العالم العربي التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالرباط (أليكسو أو يونيسكو العرب)، وكنت أشرف على تحرير المجلّة المتخصصة الكبرى الرصينة التي كانت تصدر عن هذا المكتب الدولي والتي ما زالت تصدر إلى يومنا هذا وهي "اللسان العربي" كما كنت مشرفًا على أقسام ثابتة فيها ونشرتُ بها الكثير من المقالات حول الأندلس وتاريخها الزاخر، وكنا في المكتب كثيرًا ما نتوصّل باستفسارات من الطلاب وبعض المستشرقين والمستعربين والدارسين الإسبان يسألوننا عن أصل وأثل العديد من المصطلحات الإسبانية التي تنحدر من اللغة العربية واستقرّت في لغة سيرفانتيس.. وإن العديد من التعابير والمصطلحات والمسمّيات التي وردت في هذا العرض القيّم استقرّت وما زالت مبثوثة في اللغة الإسبانية وهي من أصل عربي أندلسي، ومن الكلمات التي لصقت ولزمت ذاكرتي كلمة كنت أقرأها عندما أمرّ بجانب مدينة Jaen... نسبة إلى القاضي جيّان.. وكان مكتوبًا على اللوحة كلمة IZNALOZ ، لم أستطع فكّ لغز هذه الكلمة إلاّ عندما قرأت كتاب السفير المغربي ابن عثمان المكناسي (الإكسير في فكاك الأسير" حيث شرح لي أن هذه الكلمة تعني "حِصْن اللوز" وبعد ذلك أصبح يُكتب في المعاجم الإسبانية ما يلي: (Iznalloz del árabe hisn al-lauz o castillo del almendro) وكانت مفاجأتي أكبر عندما اكتشفت أنه في هذا المكان تكثر فعلاً أشجار اللوز..!

## أمريكو كاسترو وتأثير لغة الضاد في الإسبانية

خلال التواجد العربي بشبه الجزيرة الإيبيرية وبشكل خاص في الأندلس، تعايشت كلّ من اللغتين العربية والأمازيغية جنبًا إلى جنب، بل لقد كان لهما تأثير بليغ في لغة سيرفانتيس، وبحكم هذه المعايشة هناك العديد

من الكلمات العربيّة والأمازيغيّة التي استقرّت فيها، يرى المُستشرق أمريكُو كَاسْترُو أن معظمَ الكلمات الإسبانية التي لها علاقة بالعدّ، والقياس، والأكل، والسّقي، أو الريّ، والبناء، كلّها من أصل عربي، فَمَنْ يبني البنّاء؟ البانييل Albañil (بالإسبانية) وهو البَنّاء، أو الباني، وماذا يبني؟ القصر Alcázar، القبّة Alcoba ، السّطح أو السقف Azotea (وهي بالتوالي تُنطَقُ في الإسبانية: ألكاسَرْ، ألكُوبَا، أسُوطييّا)، وكيف وبماذا يسقي أو يروي الأرضَ؟ بالسّاقية Acequia، والجُب Aljibe، والبِرْكة Alberca (وهي تُنطق في الإسبانية: أسيكْيَا، ألخيبي، البيركَا، وماذا نأكل بعد ذلك؟ السكّر Azúcar، الأرز Arroz، النارنج Naranja، الليمون Limón، الخُرشُف Alcachofa، التّرمُس Altramuces، السّلق Acelgas، السّبانخ Espinacas وهي تُنطق في الإسبانية بالتوالي: أسُوكار، أرّوث، نارانخا، الليمون، الكاشُوفا، ألتراموسيس، أسيلغا، إسبيناكاس)، وبماذا نزدان بساتيننا، أو نُزيّنُ حدائقنا..؟ بالياسمين Jazmín، والزّهر Azahar، والحَبق Albahaca، وتُنطق بالإسبانية: أثهار، خَاثْمين، وَالْبَهاكا، بالإضافة إلى العديد من الكلمات الأخرى التي لا حصر لها كلّها دخلت واستقرّت في هذه اللغة، وما فتئت الألسنُ تلوكها، والمعاجم تثبتها، وتنشرها، وتتباهى بها، والكتب والتآليف والمجلدات، والأسفار، والمخطوطات، والوثائق، والمظانّ تحفل بها بدون انقطاع إلى اليوم سواء في إسبانيا، أو ما وراء بحر الظلمات في مختلف بقاع، وضِيَع، وأصقاع العالم الجديد.

وهناك كذلك العديد من الكلمات الأمازيغية التي استقرّت بدورها في اللغة الإسبانية مثل (تَزْغَايت) أو الزغاية Azagaya (وتعني الرّمح الكبير)، واستعملها كولومبوس في يومياته، بصيغة الجمع Azagayas (الزغايات) وهي موجودة، ومُدرجة في معجم الأكاديمية الملكية للّغة الإسبانية، ويشير المُستشرق الهولاندي (رينْهَارت دُوزي: Reinhart Dozy) أن كلمة (آش) تُجمع بـ "أشَاون" وتعني القرون ومنها اسم المدينة المغربية ذات الطابع الموسيكي (الشّاون)، ويؤكّد صاحب "الإحاطة في أخبار غرناطة" لسان الدين ابنُ الخطيب أنّ النّهر الوحيد في شبه الجزيرة الإيبيرية الذي يحمل اسمًا أمازيغيًا هو نهر "وادي آش" أيّ وادي القرن، وهو في الإسبانية "Guadix"، ومدينة Teruel الإسبانية مقتبسة من اسم مدينة "تِرْوَال" المغربية بالقرب من مدينة وزّان (وسط المغرب)، ويرجع اسم مدينة Albarracín الإسبانية للقبيلة البربرية "بني رزين" (القرن الثالث عشر)، وآخر ملوكها حُسام الدّولة الرزيني، وهي تنحدر من القرية الأمازيغية بني رزين، ومنها Gomera من "غمارة" وهي عند الإسبان اسم جزيرة في الأرخبيل الكناري و velez من اسم "بادس" وهو (اسم شبه الجزيرة المحتلة الكائنة بجوار شاطئ "قوس قزح" وبني بوفراح ونواحيها بإقليم


كريستوفر كولومبوس

مدينة الحسيمة).

## كريستوفر كولومبوس والعربية

ومن أطرف ما يمكن أن يحكى في مجال التأثير (اللغوي) العربي في المجتمع الإسباني، هو أنّه حتى كريستوفر كولومبوس نفسه استعمل كلمات عربية وأمازيغية في يومياته ليس فقط تلك التي لها علاقة بميدانه أيّ علوم البحر، ومعارف الإبحار بل في المسمّيات اليومية العادية. ويكفي أن نستدلّ في هذا الشأن بالفقرة الأخيرة من يومياته بعد وصوله إلى اليابسة، وهي الفقرة التي تحمل تاريخ السبت 13 أكتوبر 1492 حيث يقول: "وعند الصّباح حضر إلى الشاطئ عدد غفير من هؤلاء القوم، ثمّ قدموا في اتّجاه المركب بواسطة (المعدّيات) في الأصل الإسباني كما نطقها كولومبوس (الميدياس)، (مفردها المعدّية وهي كلمة أوردها معجم الدكتور عدلي طاهر نور في كتابه الآنف الذكر، وهي زورق صغير يعبر عليه من شاطئ إلى آخر، ومنها عدوة الأندلس، أو عدوة مدينتي سلا والرّباط على نهر أبي رقراق)، ثم يقول: "واستقدموا معهم لفائف من (القطن)، (وهي كلمة عربية كذلك ونطقها كولومبوس "ألقُوتُون" كما تنطق اليوم في الإسبانية)، وكانوا يحملون (الزغّايات)، وجاءت هذه الكلمة في يوميات كولومبوس باسم "أزاغاياس" وهي كلمة أمازيغية سبقت الإشارة إليها أعلاه تعني اليوم عند الإسبان الحرْبة القاطعة التي تثبت في الطرف الأعلى للبندقية التي كان يحملها رجال الحرس المدني)، ويضيف: كما استقدموا معهم طيور (الباباغايوس) "جمع الببّغاء وهو طائر يُطلق على الذّكر والأنثى، من خصائصه أنّه يُحاكي كلامَ النّاس". وهكذا نجد في فقرة قصيرة جدًّا من هذه اليوميات الكلمات العربية والأمازيغية التالية: (المعدّية، القطن، الزغّاية، الببّغاء)، بل إنّ كولومبوس نفسه كان يحمل لقبًا عربيًا وهو "أمير البحر" وينطق في الإسبانية مُحرّفًا بعض الشيء (ألميرانتي). وما زال هذا اللقب يُستعمل في الإسبانيّة إلى اليوم.

## المستشرقون ولغة الضّاد

يقول المستشرق الفرنسي "لوي ماسّنيون" في كتابه (فلسفة اللغة العربية): "لقد برهنت العربية بأنّها كانت دائمًا لغة علم، بل وقدّمت للعلم خدمات جليلة باعتراف الجميع، كما أضافت إليه إضافات يعترف لها بها العلم الحديث، فهي إذن لغة غير عاجزة البتّة عن المتابعة والمسايرة والترجمة والعطاء بنفس الرّوح والقوّة والفعالية التي طبعتها على امتداد قرون خلت. إنها لغة التأمل الداخلي والجوّانية، ولها قدرة خاصّة على التجريد والنزوع إلى الكليّة والشمول والاختصار.. إنها لغة الغيب والإيحاء تعبّر بجمل مركزة عمّا لا تستطيع اللغات الأخرى التعبير عنه إلاّ في جُمَل طويلة ممطوطة". إنّه يضرب لذلك مثالاً فيقول: "للعطش خمسُ مراحل في اللغة العربية، وكلّ مرحلة منه تعبّر عن مستوى معيّن من حاجة المرء إلى الماء، وهذه المراحل هي: العطش، والظمأ، والصّدَى، والأوَام، والهُيَام ، وهو آخر وأشدّ مراحل العطش، وإنسان "هائمٌ" هو الذي إذا لم يُسْقَ ماء مات". ويضيف ماسّنيون: "نحن في اللغة الفرنسية لكي نعبّر عن هذا المعنى ينبغي لنا أن نكتب سطرًا كاملاً وهو "إنه يكاد أن يموت من العطش" ولقد أصبح "الهيام" (آخر مراحل العطش وأشدّها) كناية عن العشق الشّديد، وآخر مراحل الهوى، والجوى، والوله، والصّبابة.

ويقول ارنست رينان: "من أغرب المُدهشات أن تنبت تلك اللغة القومية، وتصل إلى درجة الكمال وسط الصحاري عند أمة من الرحّل، فاقت أخواتها بكثرة مفرداتها ودقة معانيها وحُسن نظام مبانيها". ويرى "بروكلمان" أنّ معجم اللغة العربية اللغوي لا يضاهيه آخر في ثرائه، وبفضل القرآن بلغت العربية من الاتّساع انتشارًا تكاد لا تعرفه أيٌّ من لغات الدنيا. ويرى "إدوارد فان ديك": أنّ العربية من أكثر لغات الأرض ثراءً من حيث ثروة معجمها واستيعاب آدابها" ويقول المستشرق الهولاندي "رينهارت دوزي" (صاحب معجم الملابس الشهير): "إنّ أرباب الفطنة والتذوّق من النصارى سحرهم رنين وموسيقى الشّعر العربي فلم يُعيروا اهتمامًا يُذكر للغة اللاتينية، وصاروا يميلون للغة الضاد، ويهيمون بها." ويؤكّد "يوهان فك": "أن التراث العربي أقوى من كلّ محاولة لزحزحة العربية عن مكانتها المرموقة في التاريخ"، ويشير "جان بيريك": "أنّ العربية قاومت بضراوة الاستعمار الفرنسي في المغرب، وحالت دون ذوبان الثقافة العربية في لغة المستعمر الدخيل". ويرى "جورج سارتون": "أنّ العربية أصبحت في النّصف الثاني من القرن الثامن لغة العلم عند الخواصّ في العالم المتمدين"، وهناك العشرات من أمثال هذه الشهادات التي لم تُخفِ إعجابها بلغة الضاد يضيق المجال لسردها في هذا المقال.



# التجليات السياسية لما بعد الحداثة




**د. عارف عادل مرشد**

كلية الآداب-جامعة الزرقاء-الأردن


تمثل ما بعد الحداثة حركة فكرية تقوم على نقد بل ورفض الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة، كما ترفض المسلمات التي تقوم عليها هذه الحضارة، أو على الأقل ترى أن الزمن قد تجاوزها وتخطاها، ولذا يذهب الكثيرون من مفكري ما بعد الحداثة إلى اعتبارها حركة أعلى من الرأسمالية التي تُعتبر هي الطابع الأساسي المميز لتلك الحضارة، بل إن البعض يرون أن عصر الحداثة قد انتهى بالفعل، وأن ما بعد الحداثة تهيئ- باعتبارها مفهومًا نقديًا للفكر السابق- لقيام مجتمع جديد يرتكز على أسس جديدة تمامًا غير تلك التي عرفها المجتمع الغربي الحديث، ويبدو أن مفكري ما بعد الحداثة قد تأثروا في ذلك بأفكار بعض الفلاسفة الألمان بالذات مثل نيتشه وهايدجر اللذين كانا قد أثارا فكرة إمكان قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر.

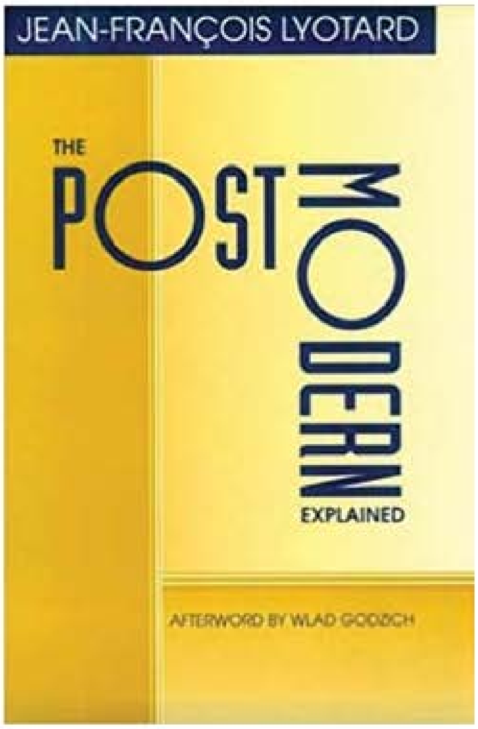
فإذا كان مشروع الحداثة قد نهض على أساس الاعتقاد بإمكان معرفة الإنسان بعالم خارجي عنه، وأن العقل الإنساني هو واسطة هذه المعرفة التي يمكن نقلها إلى آخرين يمكن لهم أن يستوعبوها، وأن هذه المعرفة مفيدة، إذ يمكن ترجمتها إلى تكنولوجيات ونظم نتاج صناعي تمكن البشر من السيطرة على بيئتهم الطبيعية ومجتمعاتهم، فإن مدرسة ما بعد الحداثة ترفض كل هذه المنطلقات، وتتفاوت درجة الرفض داخل فرقها المختلفة، فمنها من يرفض كل هذه المتطلبات تمامًا، ومنها من يكتفي بأن يتخذ منها موقفاً نقدياً فحسب.

وربما لا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إن فلسفات (الما

فمن الناحية المنهجية فقد رفضت ما بعد الحداثة إمكانية اختزال دراسة العلوم الإنسانية أو محاكاتها للعلوم الطبيعية، الأمر الذي دفعها إلى تجنب الاتجاهات السلوكية والطبيعية، وعلى عكس الفيزياء أو الكيمياء أو الأحياء، فإن العلوم الإنسانية ينبغي أن تفهم الخبرة ووجهة نظر الشخص موضوع الدراسة، إنها لا تهتم بمجرد الحقائق، ولكن بمعنى هذه الحقائق وتفسيرها للموضوعات الإنسانية.



جان فرانسوا ليوتار




بعدية) على اختلافها وتنوعها كانت تعبيرًا على السخط والتمرد على التقدم التكنولوجي في المجتمعات الصناعية والرأسمالية، وعلى العقلانية الآتية التي أتت بها الحداثة الأوروبية منذ عصر النهضة وازدادت بشكل مذهل في الفترة من عام 1850 حتى 1950.

في هذا السياق، تبلور وبالأخص منذ ثمانينيات القرن المنصرم، خطاب ما بعد الحداثة، ليصل في توجهاته الجوهرية، رفضًا للكلي، ونفيًا للجدلي، وتكريسًا للنسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي، وتحررًا من الزمن الخطي، وإلغاء التمايزات بين الاجتماعي والثقافي، ودحضًا للحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية، ومراودة للحق في الاختلاف بدل التماثل، كمحاولة لإقصاء السياسات وحيدة الجانب، وتشظياً للخطاب وتصدعه، تعبيرًا عن تفكك العلاقات السائدة.

على أن مصطلح ما بعد الحداثة Post Modernism لم ينتشر هذا الانتشار الواسع، فيصبح على ألسنة الكافة، إلا بعد أن نشر المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard) 1924 -1998 كتابه: La Condition Post modern والذي نُشر باللغة الفرنسية عام 1979، وتُرجم إلى اللغة الإنجليزية عام 1984 تحت عنوان: Condition The Post Modernism، وفي عام 1994 تُرجم إلى اللغة العربية تحت عنوان: الوضع ما بعد الحداثي.

فليوتار يُعتبر رائدًا لحركة ما بعد الحداثة في فرنسا، وقد لاحظ أن العالم يمر بمرحلة تتميز بما أسماه "الانفجار الاتصالي عن بعد"، وأنه يشهد تفكك المذاهب والنظريات والاتجاهات الفكرية الكبرى في المعرفة الأدبية والعلمية، ويعاني من غياب أو اختفاء أنساق المعتقدات التي تواجه الإنسان في تفكيره وقيمه وسلوكياته وعلاقاته بالآخرين، وأن هذه المظاهر كلها تُعتبر أهم العناصر التي تميز فترة، أو مرحلة أو حتى حالة ما بعد الحداثة.

لمدرسة ما بعد الحداثة تجليات مختلفة في الفن والأدب والعمارة، كما أن لها تجليات في العديد من العلوم الاجتماعية، وفيما يتعلق بعلم السياسة، فإن تجليات ما بعد الحداثة تنعكس في النشاط العلمي في إطار هذا الحقل، كما تنعكس في مجال النشاط السياسي كذلك، وخصوصًا في البلدان الصناعية المتقدمة، وفي مجال علم السياسة تظهر هذه الانعكاسات في الموقف في مناهج البحث، ومن نظريات علم السياسة، وأخيرًا من مكانة القيم فيه.

فمن الناحية المنهجية فقد رفضت ما بعد الحداثة إمكانية اختزال دراسة العلوم الإنسانية أو محاكاتها للعلوم الطبيعية، الأمر الذي دفعها إلى تجنب الاتجاهات السلوكية والطبيعية، وعلى عكس الفيزياء أو الكيمياء أو الأحياء، فإن العلوم الإنسانية ينبغي أن تفهم الخبرة ووجهة نظر الشخص موضوع الدراسة، إنها لا تهتم بمجرد الحقائق، ولكن بمعنى هذه الحقائق وتفسيرها للموضوعات الإنسانية.

كما ترفض هذه المدرسة أي علاقة سببية بين الظواهر، وذلك لتعدد الأسباب التي تؤثر في أي ظاهرة، وصعوبة تحديد الأسبقية الزمنية لأي من هذه الأسباب، ومن ثم استحالة معرفة أيها كان السبب المباشر لأي تطور، ولذلك فكل مناهج البحث التي اجتهد علماء السياسة في إتقانها وتطويع بعضها من علوم أخرى لا قيمة لها، وكل ما يمكن لعلماء السياسة أن يفعلوه هو دراسة النصوص السياسية Political Texts إما بقصد فضح ما تنطوي عليه من خلال تفكيكها Deconstruction أو تفسيرها دون أن يكتسب أي تفسير أي مكانة خاصة، فكل التفسيرات تتساوى في الأهمية، وهي كلها تحمل بصمات من يقوم بالتفسير، فليس هناك تفسير موضوعي وآخر غير موضوعي، أو تفسير عالم وتفسير جاهل، وهكذا تصبح دراسة السياسة هي أساسًا دراسة لغة النصوص أو الأحداث السياسية، ويتخلى دارسو السياسة عن وهم المعرفة الموضوعية بالواقع السياسي، أو الاعتقاد بإمكان التوصل إلى قواعد أو قوانين عامة يخضع لها السلوك السياسي، ويصبح أسلوب البحث الرئيسي في علم السياسة هو تحليل الخطاب إما بقصد تفكيكه أو بقصد تفسيره.

أما بالنسبة لموقف مدرسة ما بعد الحداثة من نظريات علم السياسة، فقد كان ليوتار قد عمل على إبراز السرديات الكبرى باعتبارها الوسيلة الرئيسية للسيطرة والهيمنة السياسية على المجتمعات الحديثة- وقد أبدع إدوارد سعيد في كتابه (الثقافة والإمبريالية) في إبراز دور السرديات الكبرى في السيطرة الإمبريالية الغربية على الشعوب المستعمرة باعتبارها الوسيلة الرئيسية لهذه السيطرة - فحسب تعبير ليوتار إن ما بعد الحداثة تبدأ بالميل إلى التشكك فيما يسميه بالسرديات الكبرى Grand-Narratives أو ما بعد السرديات Meta-Narratives التي ورثها الفكر الحديث عن ذلك العصر، كما أنها ترفض التسليم بوجود أي مجموعة من المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية العامة التي تسيطر على إبداعات مفكري عصر الحداثة.

ويلخص ليوتار في كتابه السابق الذكر - الوضع ما بعد الحداثي - الفكر المابعد حداثي بالقول أنه: «التشكيك في الأنساق الفكرية العملاقة»، والتي هي عبارة عن تفسيرات كبرى تتناول الحياة البشرية في موضوعاتها، خصوصاً ما يتعلق منها بمقولة الحرية والتحرر، التي كانت سائدة في الحياة الاجتماعية والسياسية الغربية خلال القرون الأخيرة الماضية، ومن بين هذه الموضوعات الاعتقاد الليبرالي بزيادة مستوى الديمقراطية والتطور، والفكرة



الماركسية التي تحث على ثورة شاملة وتحرر طبقة العمال الكامل في مجتمع اشتراكي مستقبلي. ويرى ليوتار أن هذه الأفكار هي التي شكلت جزءًا أساسيًا من تطور الحداثة الغربية، ومن منظور ما بعد الحداثة ليست هذه الأمور إلا ضربًا من ضروب الخيال، وهي أفكار تداولها مجموعة ما على أنها عالمية في اهتمامها وتطبيقها.

وللحيلولة دون وقوع المجتمعات البشرية مجددًا في براثن المأساة السردية الحداثية، فإن ليوتارد يؤكد ضرورة التصدي لأية محاولة للبدء في إنشاء نظرية شاملة وذلك لأن أية محاولة من هذا القبيل لن تعدو في الواقع كونها محاولة لبناء نموذج سردي جديد مسيطر سيقود كما قادت النماذج السردية الحداثية السابقة إلى حروب كونية مروعة على شاكلة الحربين الكونيتين الأولى والثانية، فالنظريات الكلية الهادفة إلى توحيد كل القصص وتقديم تفسير لكل ما يقع في محيطها لابد أن تنتج نظمًا سياسية مستبدة تلح على انتقاء ونشر القصص والحكايات العليا على أنها الحل الشافي لكل مشاكل الجماهير.

وهذه الأنساق الفكرية الكبرى تُعد أساس كثير من المدارس الكبرى في الدراسات الاجتماعية عموماً مثل الماركسية والنظريات الليبرالية، والتي تنطوي بكل تأكيد على مقولات بالغة العمومية يفترض أنها تنطبق على البشر في كل زمان ومكان، أو على الأقل في بلدان وثقافات مختلفة.

بل يذهب البعض إلى أن مدرسة ما بعد الحداثة على هذا النحو تلغي علم السياسة ذاته، فلا قيمة له في رأيهم إذا ما اقتصر فقط على قراءة وإعادة قراءة النصوص

وقد تعرضت مدرسة ما بعد الحداثة لانتقادات حادة من جانب علماء السياسة الذين رأوا فيها تضييقًا لا مبرر له لمجال علم السياسة، بقصره على دراسة الخطاب السياسي أو لغة الحدث السياسي، دون محاولة استكناه مضمون أي حدث، أو الولوج إلى استخلاص قواعد عامة من ملاحظة السلوك السياسي، أو قراءة التاريخ السياسي.

والأحداث السياسية باعتبار الثانية، بدورها، مجرد خطاب نص لغوي.

كما أعادت ما بعد الحداثة الاعتبار إلى الجانب القيمي والأخلاقي، فالقيم في مدرسة ما بعد الحداثة تمارس دورًا محوريًا في علم السياسة، ولا تستطيع تحت مُسمى العلمية أن تلقي بها جانبًا في عملية التحليل السياسي، ويذهب بعض أنصار هذه المدرسة إلى نسبية القيم، فليس هناك أساس في رأيهم لترجيح قيمة معينة على أخرى، إما لأن لكل قيمة أهمية في سياق محدد، أو لانتفاء الأسس المقبولة التي يمكن على أساسها تفضيل قيمة على أخرى، فمثل هذا التفضيل هو حكم Judgment ينفر منه معظم أنصار هذه المدرسة، وإن كان أنصار هذه المدرسة يضمون محافظين و ماركسيين مجددين وما بعديين، يفضلون قيماً معينة كالحرية أو الحد من دور الدولة أو المساواة والإخاء بين البشر، ولكنهم يتخذون هذا الموقف إما تناقضًا مع منطلقات هذه المدرسة أو تخفيفًا من حدة مقولاتها المتطرفة في هذا الشأن.

وقد تعرضت مدرسة ما بعد الحداثة لانتقادات حادة من جانب علماء السياسة الذين رأوا فيها تضييقًا لا مبرر له لمجال علم السياسة، بقصره على دراسة الخطاب السياسي أو لغة الحدث السياسي، دون محاولة استكناه مضمون أي حدث، أو الولوج إلى استخلاص قواعد عامة من ملاحظة السلوك السياسي، أو قراءة التاريخ السياسي.

كما أن مدرسة ما بعد الحداثة برفضها أي محاولة لاكتشاف أسباب أي حدث، تجعل من المستحيل تحديد المسؤولية عن الأحداث السياسية، الكبرى والصغرى، وتضع دراسة السياسة في موضع العاجز عن القيام بأي دور بناء في تصويب مسار السياسة العملية، أو اقتراح سبل الخروج من المآسي التي عرفتها الإنسانية وما زالت تعرفها حتى الآن.

ومع ذلك، لا يمكن تمامًا رفض كل مقولات هذه المدرسة، فنقدها للحداثة ينطوي على قدر كبير من الوجاهة، حتى ولو كانت لا تقدم بديلاً، كما أن مدرسة ما بعد الحداثة بأصولها الفكرية الأوروبية، والتي تمتد في الفكر الألماني والفرنسي خصوصًا، وبالمساهمات العديدة التي غذتها من تيارات فكرية متقاربة مثل ما بعد البنيوية، قد ساهمت في إخراج علم السياسة من الإطار الفكري الضيق الذي حشره فيه علماء السياسة الأمريكيون حتى أواخر السبعينات، ومن ثم أضفت عليه بعدًا أوسع، وإن كان ما يزال غريبًا إلى حد كبير.

# جدالٌ على هوامشِ الرَّمْلِ!



**فهد أبو حميد**

الرياض

جلسا هناك.. كرعشةٍ غيبيةٍ
يدلي بها الفنجانُ للعرافِ
ثملينِ من نهلِ الشكوكِ كأنما
مزجَ الزمانُ عذابَهُ بسلافِ
هو.. كاعتناقِ الوهنِ سكرةَ روحِها
إذ تستطيرُ صبابةٌ بشغافِ
هي.. موجةٌ تشتاقُ أن يهبَ المدى
لعريِّ زرقتِها رداءَ ضفافِ
عيناكِ تختصرانِ !! قالَ !! فقاطعتْ
ما عدتُ أعشقُ هالةَ الأوصافِ
دعني هنا.. كحكايةٍ لا ينتهي
لسديمِها خطو (القصيدِ الحافي)
هبني لثغرِ اللغزِ.. أجملَ ضحكةٍ
هتكتْ غشاءَ الطيفِ دونَ زفافِ
فإذا استهلَّ الدمعُ فضاحاً فقل
ما أحوجَ الضدينِ للإنصافِ
شفتاكَ لو!! واستنفرتْ حسراتها
قالت: مجونُ الشعرِ ليسَ بخافِ
دعني لأشجاني أراهنُ لوعتي
أن تنسجَ الأكفانَ قبلَ جفافي
لا تذبحنَّ الحرفَ دونَ أنوثتي
أصبحتُ أعرفُ خدعةَ الأصدافِ
أولستَ أنتَ الشعرَ في طغيانهِ
يسقي الصدى كأساً منَ الأطيافِ
أولستَ أنتَ!! بلى. تفجَّرَ غاضباً.
أنا وارثُ الراياتِ عن أسلافي
أنا من وضعتُ اللحنَ. ذاتَ شقاوةٍ.
للعيسِ إذ تخطو بلا أخفافِ
تسري على زبدِ الحداءِ كأنما
بخلتْ بنشوتِها على الأحقافِ
أنا ذلكَ البدويُّ.. أنحتُ قامتي
سمراً لجفنِ الغيمِ والأضيافِ
قد هذبتني خيمةُ الطهرِ التي
أنكرتَها.. نسجتْ ستورَ عفافي
لكنما الرمضاءُ أنثى تنتهي
لبدايةٍ تجلو رؤى العرافِ



# الجمال والفن بين المنظورين الغربي والإسلامي



**د. صبري محمد خليل**

أستاذ مشارك (تخصص فلسفه القيم الإسلامية) قسم الفلسفة – كليه الآداب- جامعه الخرطوم

## أولاً: مفهومي الفن والجمال في التطور الفلسفي الغربي

### الجمال تجلي الفكر عبر وسائط حسية (هيجل)

الفلسفة المثالية الموضوعية: تناول هيجل مفهوم الجمال من خلال فلسفة مثالية موضوعية والمثالية كفلسفة لا تعني الالتزام بالمثل العليا (كما يوحي اسمها بل هي مشتقه من المثال عند أفلاطون وهو الفكرة، وهي تعني أولوية الفكر على المادة والمقصود بالأولوية هنا أن للفكر وحدة الوجود الحقيقي أما المادة فمجرد تجلي أو انعكاس للفكر ليس له أي وجود حقيقي (ومثالها الجسم وصورته في المرآة) غير أن المثالية انقسمت إلى مثالية ذاتية تقصد بالفكر الفكر الإنساني ومثالية موضوعية تقصد به الفكر المطلق (الفكر الكلي أو ما يقابل الإله في الدين).

المنهج المثالي الجدلي: كما تناول الجمال من خلال منهج مثالي جدلي أي منهج قائم على أن الفكر المطلق يتطور من خلال الجدل والجدل يعني أن التطور يتم من خلال صراع المتناقضات عبر ثلاثة لحظات (الدعوى ونقيض الدعوى وجامع الدعوى ونقيضها). فهذا الفكر المطلق يتطور عبر ثلاث مراحل هي:

المرحلة الذاتية: وتتضمن اللذة والعاطفة والفضيلة وهي تقابل لحظة الدعوى.

المرحلة الموضوعية: وتتضمن الأخلاق والعرف والقانون وهي تقابل لحظة نقيض الدعوى المرحلة الجامعة للذات والموضوعية أو المرحلة المطلقة: وتتضمن الفن والدين والفلسفة وتقابل لحظة جامع الدعوى ونقيضها.

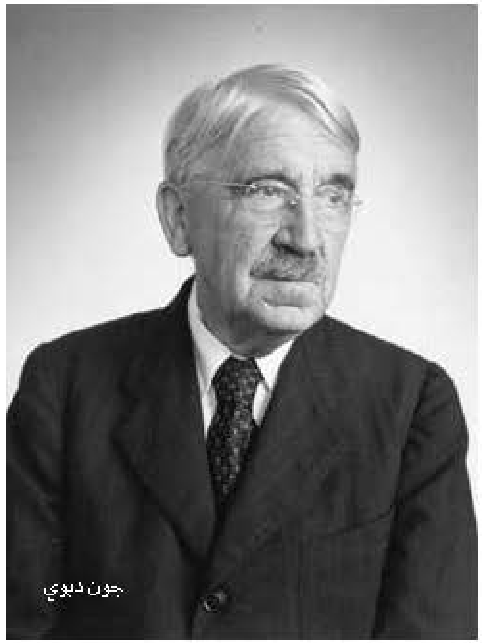
تعريف الفن: وبناءًا على هذا يرى هيجل أن الفن يمثل لحظة الدعوى في المرحلة المطلقة من مراحل تطور الفكر المطلق ويعتبر آخر مظهر من مظاهر تجلي الفكر المطلق يتجلى فيها عبر وسائط حسية ويترتب على هذا أن الفن ليس تقليد للطبيعة وفق القول المنسوب لأفلاطون بل هو كشف أو تعبير عن الفكر المطلق في صورة حسية كاللوحات أو التماثيل.

**تاريخ الفن (التقسيم الثلاثي للفن)**: وتطبيقها للمنهج المثالي الجدلي على تاريخ الفن يخلص هيجل إلى تقسيم ثلاثي للفن:

1/ الفن الرمزي: ويمثله فن السيارة في الفن الشرقي



هيجل



جون ديوي



سارتر

فالفكر هنا يحاول أن يعبر عن ذاته بطريقة غير مباشرة أي عن طريق الرمز (مثلاً الأهرامات كرمز للخلود).

2/ الفن الكلاسيكي: ويمثله فن النحت الإغريقي وفيه تقترب الصورة (الشكل) من الفكرة (المضمون) غير أن الشكل هنا (المادة المستخدمة في النحت أو الحجر) يعجز عن إمدادنا بالصورة الحقيقية للفكر.

3/ الفن الرومانتيكي: ويمثله الفن الحديث وهو أرقى تجلي للفكر المطلق في لحظة الفن وله إشكال عديدة.

الموسيقى: وهي تعبر عن الانفعالات الذاتية باستخدام الصوت غير أنها قاصرة لأنها تعبر عن انفعالات لأفكار ولأنها تحتمل تأويلات عديدة.[1]

**الشعر وهو الفن الذي يبلغ مرتبة الكمال لأنه تعبير بالقول المعقول وهو نوعان:**

1/ غنائي: وهو الذي يعبر عن الذات (العواطف والأفكار الذاتية) لذا فهو ناقص.

2/ درامي: وهو الذي يعبر عن الذات والموضوع (الذات والتاريخ والطبيعة) لذا فهو كامل.

الشكل والمضمون: وباستخدام هيجل لمنهجية في شكله العلاقة بين الشكل (المادة المستخدمة في العمل الفني كالحجر في النحت أو الصوت في الغناء أو الألوان في الرسم) والمضمون في الفن الرمزي فهو يمثل لحظة الدعوى بينما يغلب الشكل على المضمون في الفن الكلاسيكي فهو يمثل لحظة النقيض بينما يتميز الفن الرومانتيكي بتوازن الشكل والمضمون، فهو يمثل لحظة جامع الدعوى ونقيضها.

### تقويم:

مرحلية الفن: رغم أن الفن له هذه المكانة السامية في فلسفة هيجل إلا إنه مجرد لحظة من لحظات الفكر المطلق في مرحلته المطلقة يجب أن يتجاوزها إلى لحظة تالية هي الدين والسبب في ذاته أن الفن عنده عاجز عن التعبير عن الفكر المطلق بصورة كاملة بسبب صورته (إلى الوسائط الحسية المستخدمة في الفن وهي المادة).

إلغاء الجمال الطبيعي: كما نلاحظ أن الجمال عنده مقصور على الفن ويتجاهل الجمال الطبيعي لأن الفن نتاج الوعي فهو أرقى من الطبيعة.

إلغاء دور الإنسان (الفنان): كما أن فلسفة هيجل ألغت دور الإنسان الفنان في الإبداع الفني لأن الفن عنده تجلي الفكر المطلق الذي هو غير فكر الإنسان.

**الفن خبرة (البرجماتية عند جون ديوي):**

نظرية المعرفة البراجماتية: تناول ديوي مفهوم الجمال من خلال نظرية معرفة ذات أساس براجماتي ترفض الفصل بين الذات (العارف) عن الموضوع (المعروف) استناداً إلى تعريف الخبرة بأنها "تفاعل حيوي بين الإنسان وبيئته" هذا التفاعل يتم خلال الانتقال من الصراع بين الإنسان وبيئته (الحاجة) إلى التوازن بينهما (الإشباع) وهكذا.

> يرى هيجل أن الفن يمثل لحظة الدعوى في المرحلة المطلقة من مراحل تطور الفكر المطلق ويعتبر آخر مظهر من مظاهر تجلي الفكر المطلق يتجلى فيها عبر وسائط حسية ويترتب على هذا أن الفن ليس تقليد للطبيعة وفق القول المنسوب لأفلاطون بل هو كشف أو تعبير عن الفكر المطلق في صورة حسية كاللوحات أو التماثيل.

تعريف الجمال: والشكل الأولي للخبرة الجمالية نجده في الإيقاع الناشئ عن الانتقال من حالة الصراع مع البيئة (الحاجة) إلى حالة التوازن بين الإنسان وبيئته (الإشباع) فالإحساس الجمالي إنما هو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتذوق بقضاء أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية لأنه ثمرة لضرب من المهرة أو لذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية بحيث نتمكن من زيادة ألوان الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء فتجعلها أشد وأنقى وأطول.

الخبرة العادية والخبرة الفنية: والفرق بين الخبرة العادية والخبرة الفنية أن الخبرة العادية عندما تصبح من درجة أعلى تصبح خبرة فنية فالفنان يمتاز عن غيره من الناس بالمهارة والحساسية.

الفن والمنفعة: كما يربط جون ديوي بين الفن والمنفعة لذا يرفض الفصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية (النافعة).

**الجذور التاريخية بين الفنون الجميلة والتطبيقية:**

يرى أن التفرقة بين الفنون الجميلة والتطبيقية نشأت عن ظروف في المجتمعات الغربية الحديثة أدت إلى ظهور فكرة المتحف باعتباره مكان الأعمال الفنية وبالتالي فإن الأعمال الفنية ليست قائمة بذاتها ومستقلة عن الحياة اليومية ويرى الفنون الجميلة لها قيمة تربوية تتمثل في أثرها التربوي على النفس كما أن الفنون التطبيقية تنطوي على قيمة جمالية حين تجئ إشكالها متلائمة مع استعمالها.[2]

### تقويم:

الربط بين الفن والحياة: وهكذا فإن جون ديوي قد نجح في تأييد الارتباط بين الفن والحياة.

إحالة الفن إلى مجرد نشاط أداتي: إلا أنه تطرق في هذا التأكيد إلى درجة إحالة الفن إلى مجرد نشاط أداتي

لخدمة غايات أخرى حيوية أو اجتماعية فتحول عنده إلى مجرد إدراك حسي نافع.

**الفن وعي خيالي الوجودية عند سارتر:**

**تعريف الوجوديه:** الوجودية هي فلسفة تذهب إلى أن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات الأخيرة تسبق ماهيتها (صفاتها) وجودها، فالنجار يكون في ذهنه فكرة عن صفا المنضدة أولاً ثم يوجدها ثانيًا أما الإنسان فهو الكائن الوحيد الذي يسبق وجوده ماهيته، أي يوجد أولاً ثم يختار صفاته بأن يكون طيبًا أو شريرًا غني أو فقير .. لذا فهو الوحيد الحر لأنه يختار صفاته بينما كل الكائنات الأخرى يتم تحديد صفاتها قبل أن توجد.

**تحليل سارتر للوجود:** وإسنادًا إلى الفلسفة الوجودية قام سارتر (في المرحلة الأولى من مراحل تطوره الفكري) بتحليل الوجود (الإنساني) حيث يذهب إلى أن هناك نوعين من أنواع الوجود:

1/ **الوجود لذاته:** وهو الوعي ويتصف بالتغير المستمر خلال التحرر من الماضي والنزوع إلى المستقبل.

2/ **الوجود في ذاته:** وهو موضوع الوعي ويتصف بالثبات.

والعلاقة بينهما علاقة انفصال واتصال فهي انفصال الوعي متمايز عن موضوع إدراكه. كما أنها علاقة اتصال إذ موضوع الوعي ليس منفصلاً تمامًا إذ هو يقع في مجال الوعي.

**موضوع الإدراك الحسي وموضوع الخيال:** ويرى سارتر أن هناك تعارض بين موضوع الإدراك الحسي حيث هو موضع موجود قبلاً يلتقي به الوعي، وموضوع التخيل وهو موضوع يوجده الوعي. فالتخيل هو سلب للإدراك الحسي وفي ذاته الوقت فإن الإدراك الحسي هو الأداء لقيام الخيال بدوره ويضرب سارتر مثالاً بلوحة مكتب عليها اسم شخص فالوعي حين يقصد هذا الاسم يصبح هذا الموضع متخيل أما الخطوط شيء مادي فليس لها أهمية بالنسبة لي.

**الوعي الخيالي:** فالوعي الخيالي الذي هو أساس الفن عند سارتر يتميز بأن موضوعه لا واقعي وغائب ولكنه ذي ذات الوقت يستعين بموضوع مادي واقعي، ففي لوحة شارل لكي يظهر شارل فإن نسيج اللوحة الواقعي يجب أن يختفي.

**تعريف الفن:** وبناء على ما سبق فإن سارتر يعرف الفن بأنه خلق وسيط مادي (وجود في ذاته) يعمل كمعادل لموضوع جمالي متخيل لا واقعي. والتذوق الفني هو تأمل لهذا الموضع المتخيل من خلال هذا الوسيط.[3]

**تقـويم:**

**إبراز دور الخيال:** نجح سارتر في إبراز دور الخيال في الفن والتذوق الفني والجمالي.

**الفن للفن:** إلا إنه لم يخرج عن إطار مذهب الفن للفن الذي يفصل القيمة الجمالية عن القيم الأخرى (الأخلاقية والدينية) وعن الواقع المادي والاجتماعي إذ الأفكار التي يثيرها الفنان بالعمل الفني عنده مصدرها الذات العارفة وليس الواقع الموضوعي. وقد حاول سارتر في مرحلة تالية أن يصحح هذا المذهب بالدعوة إلى الالتزام في الفن.

**ثانيًا: مفهومي الفن والجمال في المنظور الإسلامي**

**المفاهيم الكلية للمنظور الجمالي الإسلامي:**

يستند المنظور الجمالي الإسلامي إلى المفاهيم القرآنية الكلية: التوحيد والتسخير والاستخلاف.

**مفهوم التوحيد:** ينطلق المنظور الجمالي من اعتبار أن الجمال صفه ألوهية: قال الرسول(صلى الله عليه وسلم) «إن الله جميل يحب الجمال» (صحيح مسلم من رواية عبدا لله بن مسعود ج1، ص93 كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه باب 39. ومسند أحمد عن أبي ريحان، ج4، ص133-134). وبالتالي فان أولى نتائج تطبيق مفهوم التوحيد (توحيد الألوهية تحديدًا) هو إفراد الجمال المطلق لله تعالى، أي أن المنظور الجمالي الإسلامي قائم ابتداء على التمييز بين المستوى المطلق للقيمة الجمالية، الذي ينفرد به الله تعالى، والمستوى المحدود لها، الذي يختص به الإنسان.

**الظهور الصفاتي والذاتي:** وللجمال المطلق الذي ينفرد به الله تعالى شكلين من أشكال الظهور: ظهور ذاتي في الحياة الآخرة، وظهور صفاتي في الحياة الدنيا، يقول ابن القيم ومن أسمائه الحسنى الجميل وفي الصحيح عنه (إن الله جميل يحب الجمال)، وأتمهم معرفه من عرفه بكماله وجلاله وجماله سبحانه ليس كمثله شيء في سائر صفاته، ولو فرضت الخلق كلها على أجمل صورة وكلهم على تلك الصورة ونسبت جمالهم الظاهر والباطن إلى جمال الرب سبحانه لكان أقل من نسبة سراج ضعيف إلى قرص الشمس، ويكفي في جماله أنه لو كشف الحجاب لأحرقت سبحاته ما انتهى إليه بصره من خلقه)[4]، كما أن للأخير شكلين:

**أولاً: شكل تكويني:** يتمثل في الكون "الموضوعي" والفطرة "الذاتية" كمصدر للمستوى المحدود للقيمة الجمالية، والدال على المستوى المطلق لها: قال تعالى: ﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ ﴾ (الملك: 5)، وقال تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ ﴾ (ق :6)، وقال تعالى: ﴿ وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ (النحل: 8). يقول ابن القيم (ويكفي في جماله تعالى أن كل جمال ظاهر وباطن في الدنيا والآخرة فمن أثار صنعته).

**ثانيًا: شكل تكليفي:** يتمثل في الوحي كدال على المستوى المطلق للقيمة الجمالية.

**مفهوم التسخير:** ومضمونه أن سائر الأشياء والظواهر التي لها درجة التسخير تظهر صفات الله تعالى (ومنها الجمال كصفة الألوهية) على وجه الإجبار، فهي بتضمنها للمستوى المحدود للقيمة الجمالية، دائمًا آيات داله على المستوى المطلق للقيمة الجمالية. هذا المستوى المحدود للقيمة الجمالية قائم على أن أي ظاهرة في الكون عبارة عن مجموعة من العلاقات التي تربط مفرداتها خلال تتابعها خلال الزمان، فالظاهرة الجمالية هي نسق (مجموعة من العلاقات التي تربط مفرداتها سواء كانت ظاهرة جمالية كونية أو ظاهرة جمالية إنسانية الفن)، وهذا التعريف السابق يمكن أن نستخلصه من لفظ نسق في اللغة العربية (النسق من كل شيء ما كان على طريقه نظام واحد عام في الأشياء يقال نسق الدر ونسق كتبه ونسق الكلام عطفه على بعضه ويقال جاء القوم نسقا وزرعت الأشجار نسقا)[5] وهو ما عبر عنه القرآن بمصلحات عدة كالوزن والتسوية والتقدير: ﴿ وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُونٍ ﴾ (الحجر: 19)، ﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ ۝ الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ ﴾ (الانفطار: 6-7)، ﴿ إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ﴾ (القمر 49).

**مفهوم الاستخلاف:** ومضمونه إظهار الإنسان لربوبية وألوهية الله تعالى في الأرض على وجه الاختيار، بالعبادة والعبودية، وهو ما يكون على المستوى الصفاتي، بإظهار صفات الله تعالى (ومنها الجمال كصفة الألوهية)، أي أن مضمونه هنا إظهار الإنسان للمستوى المطلق للقيمة الجمالية في واقعة المحدود بالزمان والمكان على وجه الاختيار، وهو ما يتحقق منهجيًا عندما يتخذ الإنسان الجمال كصفه ألوهية قيمه مطلقه يسعى الإنسان لتحقيقها في الأرض، دون توافر له إمكانية التحقيق النهائي لها يقول الإمام الغزالي (فإن كمال العبد وسعادته في التخلق بأخلاق الله تعالى، والتحلي بمعانيه وصفاته وأسمائه بقدر ما يتصور في حقه .. لان استعظام الصفة واستشرافها يتبعه الشوق إلى تلك الصفة، وعشق لذلك الجلال والجمال، وحرص على التخلي بذلك الوصف إذا كان ذلك ممكنًا... وبذلك يصير العبد ربانيًا أي قريبا من الرب تعالى)[6].

**وللاستخلاف طبقًا لهذا المستوى المنهجي وجهان:**

**وجه سلبي:** يتمثل في تحرير الإنسان من إسناد المستوى المطلق للقيمة الجمالية لسوي الله تعالى، وعلى هذا الوجه يمكن أن نفسر النصوص التي فهم البعض منها تحريم بعض الفنون، فالمقصود من هذه النصوص ليس تحريم المستوى المحدود للقيمة الجمالية كدال على المستوى المطلق لها، بل تحريم إسناد المستوى المطلق للقيمة الجمالية لسوي الله تعالى.

**الوجه الإيجابي:** يتمثل في أن إفراد المستوى المطلق

للقيمة الجمالية لله تعالى، يمد الفرد والمجتمع بإمكانيات غير محدودة للتطور الجمالي لأنه لا تتوافر لهما إمكانية التحقيق النهائي له فضلاً عن تجاوزه. لذا وردت جملة نصوص تفيد الإباحة المقيدة للتصور الجمالي إبداعًا وتذوقًا. ولا يترتب على الاستخلاف على الوجه السابق بيانه إلغاء تصور الإنسان للقيمة الجمالية، بل تحديده وذلك باتخاذ مقتضى صفة الجمال ضوابط موضوعيه مطلقة لتصوره القيمة الجمالية.

**الإبداع الجمالي:** فغاية الإبداع الجمالي في المنظور الجمالي الإسلامي هي إظهار الجمال كصفه ألوهية (أي المستوى المطلق للقيمة الجمالية)، في الأرض (أي في الواقع المحدود في الزمان والمكان) على وجه الاختيار، باتخاذه الجمال كصفه ألوهية كقيمه مطلقه، تحد الإبداع الجمالي – بما هو تصور للقيم الجمالية المحدودة بالزمان والمكان – ولا يلغيه، وذلك بأن يتخذ الإبداع الجمالي مقتضى الجمال كصفه ألوهية التكويني والتكليفي ضوابط موضوعية مطلقة له.

**التمييز بين الشكل والمضمون:** غير أنه يجب التمييز هنا بين الأفكار التي يريد أن يثيرها الإبداع الجمالي، والتي يقال لها محرك العمل الفني (المضمون)، والأفكار التي يصوغها الإبداع الجمالي في العمل الفني (الشكل).

المضمون: فالنوع الأول من الأفكار هي غاية الإبداع الجمالي وهي بالتالي التي تخضع للقاعدة السابقة، أي اتخاذ مقتضى صفة الجمال الإلهية التكويني والتكليفي كضوابط موضوعية مطلقة لها. يتعلق بمقتضاها التكويني فإن هناك سنة إلهية نوعية تضبط حركة الإنسان وهي أن حركته تتم عبر ثلاث خطوات (المشكلة، الحل، العمل)، وبناءا على هذا فإن هذا النوع من الأفكار إنما تريد أن تثير فكرة مشكلة، أو فكرة حل، أو فكرة عمل، أو أن تثير فكرة تتصل بالعلاقة بين هذه العناصر أي (فكرة منهج)[7]. أما فيما يتعلق بالمقتضى التكليفي للجمال كصفه ألوهية، فقد قررنا سابقًا انه يتمثل في مجموعة من القواعد التي تحدد للإنسان نوع المشاكل التي يواجهها، وطريقة العلم بها، ونمط الفكر الذي يصوغ هذه الحلول، ونمط العمل اللازم لتنفيذ الحل في الواقع. وبالتالي فإن هذا النوع من الأفكار هي غاية الإبداع الجمالي ومضمونه يجب أن يكون محدودة بهذه القواعد.

**التزام لا إلزام:** غير إنه يجب تقرير أن كل ما سبق من حديث يقع في إطار الالتزام لا الإلزام، لأن اتخاذ الله تعالى غاية مطلقة، واتخاذ صفة الجمال الإلهية، مثل أعلى مطلق يتعلق بالعبادة القائمة على الالتزام الذاتي لا الإلزام الموضوعي. فخضوع غاية الإبداع الجمالي لمقتضى صفة الجمال الإلهية التكويني والتكليفي يكون بعد الالتزام المبدع بالله تعالى كغاية مطلقة وصفة الجمال الإلهية كمثل اعلي مطلق.

**الشكل:** أما النوع الثاني من الأفكار التي هي وسيلة الإبداع الجمالي وشكله، والتي هي معادل موضوعي للأفكار الأولى، فهي تشكيل خيالي غير قابل للوجود أصلاً، ولكل مبدع فنه الخاص في كيفية تركيب وترتيب مفردات الموضوع الجمالي. فالإبداع الجمالي على هذا الوجه لا يمكن أن يتطابق مع المقتضى التكويني لصفة الجمال الإلهية (الواقع والسنن الإلهية التي تضبط حركته) لأننا عندما نلزم المبدع (بأن تكون أدوات تعبيره مستمده من الواقع أو مطابقة لها لا نفعل أكثر من تحويله إلى رجل شرطة يكتب محاضر دقيقة ووافية بالأحداث المكلف برصدها)[8]. وهو الخطأ الذي وقعت فيه الواقعية الاشتراكية.

**الحياة الآخرة والظهور الذاتي للجمال الإلهي المطلق:** والوجود في المنظور الوجودي الإسلامي غير مقصور على الوجود الشهادي (الحياة الدنيا)، بل يمتد فيشمل الوجود الغيبي (المتضمن للحياة الأخر)، والحياة الآخرة في المنظور الإسلامي قائمة على ظهور ذاته تعالى، فهي قائمة على ظهور المستوي المطلق للقيمة الجمالية في درجة وجوده الذاتي، وقد أشار ابن القيم إلى هذه الدرجة فقال (وجماله سبحانه على أربع مراتب، جمال الذات وجمال الصفات وجمال الأفعال وجمال الأسماء. .. أما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره ونسبته عند المخلوقات منه إلى تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده فإن تلك مضمون عن الاغيار محجوب بستر الرداء والإزار كما في قوله (الكبرياء ردائي والعظمة إزاري)، وفي الحياة الأخر يكون جزاء الإنسان على إظهاره أو كتمانه لصفات الله تعالى (ومنها الجمال كصفه الوهية)، ويشمل الجزاء بالإضافة إلى النعيم أو العذاب، نصيب الناس من هذا الظهور الذاتي "التجلي" إذ إنه ليس شاملاً لجميعهم، فمن أظهر صفات الله تعالى (ومنها صفة الجمال الإلهية)، كان له نصيب من هذا الظهور الذاتي، ومن كتم صفات الله تعالى في الدنيا كان محجوبًا عنه، والناس يتفاضلون في درجات هذا الظهور أو الاحتجاب الذاتي في الآخرة كما تفاضلون في درجات إظهار أو كتمان صفات الله تعالى في الدنيا. كما ورد وصف الجنة في القرآن والسنة بما يدل على الجمال المطلق، كما ورد وصف النار بما يدل على القبح المطلق قال تعالى: ﴿ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ۚ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۗ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴾ (الأعراف: 32)، فالآية تشير إلى إباحة التمتع بالقيمة الجمالية المحدودة "الزينة بالتعبير القرآني" في الدنيا، وإن المؤمنين سيستمتعون بالقيمة الجمالية المطلقة "الزينة الخالصة بالتعبير القرآني" في الآخرة.

**الهوامش:**

(1) – د. زكريا إبراهيم، هيجل، مكتبه مصر، القاهرة ص95.

(2) – د. أميرة حلمي مطر، فلسفه الجمال، دار الثقافة، ص100.

(3) – د. زكريا إبراهيم، فلسفه الفن في الفكر المعاصر، ص232.

(4) – ابن القيم، بدائع الفوائد، ط 2، 1973، ص181–182

(5) – صالح الشامي، الظاهرة الجمالية في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، ص 130.

(6) – الغزالي، المقصد الأسنى، دار الكتب العلمية، ص20–21.

(7) – عصمت سيف الدولة، إعدام السجان، دار المسيرة، بيروت، ص100.

**المراجع والمصادر**


1. ابن القيم، بدائع الفوائد، القاهرة، ط 2، 1973.
2. أميرة حلمي مطر، فلسفه الجمال، دار الثقافة، القاهرة، 1957.
3. الغزالي، إحياء علوم الدين، المجلد الثاني، دار المعرفة، بيروت، بدون تاريخ
4. الغزالي، المقصد الأسنى، دار الكتب العلمية، بدون تاريخ.
5. زكريا إبراهيم، هيجل، مكتبه مصر، القاهرة 1967.
6. عصمت سيف الدولة، إعدام السجان، دار المسيرة، بيروت، 1975.
7. مصطفى عبد الرزاق، تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، دار الكتاب المصري – دار الكتاب اللبناني، 2011م
8. صالح الشامي، الظاهرة الجمالية في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت 1978.

# الجزيرة العربية في كتابات الرحالة والجغرافيين

## أسماء جبال تِهَامَة وقراها وسكانها

## عرّام بن الأصبغ السّلميّ

## (ت 275هـ/888 م)




د. أنور محمود زناتي

جامعة عين شمس – مصر


### أولًا: ترجمة المؤلف:

رغم أن ظاهر هذا الكتاب أنه خاص بجبال تِهَامَة وسكانها وما يتعلق بها فإن الواقع يشمل الكلام على تِهَامَة والحجاز. ويُعد كتاب أسماء جبال تِهَامَة وقراها وسكانها لعرّام بن الأصبغ السّلميّ من أقدم الكتب التي وصلتنا، وتناولت شبه الجَزِيرَة العَرَبِيَّة من خلال المشاهدات والتدوين، وقد سكتت الكثير من المصادر عن ذكر السيرة الذاتية لعرّام بن الأصبغ السّلميّ الذي عاش في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وتوفي عام 275هـ/ 888م، وهو أعرابي، نسبه في بني سُليم من أهل الحجاز، كان خبيرًا في مواضع بلاد العَرَب، ألف كتاب أسماء جبال تِهَامَة وجبال مَكَّة والمَدِينَة[1].

ولم نعثر لعرام على ترجمة في المصادر إلا ما ذكره ابن النديم عرضًا عند سرده لأسماء الأعراب الذين دخلوا الحاضر فذكره قرينًا لأبي الهيثم الأعرابي، وأبي المجيب الربعي، وأبي الجراح العقيلي، وقد أورد اسمه كاملًا: "عرام بن الأصبغ السلمي"[1]. ويبدو أنه كان أحد أعراب بني سليم ممن كانوا يطوفون بالبلدان ويتعرفون مسالكها فيكتسبون بذلك خبرة صادقة، واشتقاق "عرام" من العرامة بمعنى: الشدة والقوة والفراسة، و"الأصبغ": اسم أبيه مأخوذ من الأصبغ وهو الخيل ما ابيضت ناصيته كلها ومن الطير ما أبيض ذنبه[2].

وورد في "الأعلام" لخير الدين الزركلي عن: عرام بن الأصبغ السلمي أنه: "ثقة في معرفة تِهَامَة وقراها وسكانها وأشجارها ومياهها، كان أعرابيًا من بني سليم، تنقل في جهات تِهَامَة ووضع كتابًا سماه -كتاب جبال تِهَامَة وسكانها وما فيها من القرى وما ينبت عليها من الأشجار وما فيها من المياه"[3].

ويتناول المستعرب الروسي كراتشكوفسكي في كتابه: "تاريخ الأدب الجغرافي عند العَرَب": إن عرامًا من العلماء اللغويين، شخصية طريفة، أميّ، لما أبصر إقبال الناس على معرفة الأماكن وجغرافيتها أملى في سن الشيخوخة، بعد عام 231هـ/845م، معتمدًا في ذلك على ترحاله ومعرفته الجيدة بمواضع العَرَب، وقد نال مصنفه انتشارًا وصيتًا واسعين، ورواه علماء مختلفون من بينهم السيرافي (ت 368هـ/ 979م)، والتحليل الذي قامت به -إلزا رايتماير – Else Reitemeyer – أثبت أن مصنف هذا الأعرابي كان يشمل مادة تخرج عن نطاق عنوانه، فهو لم يقتصر على ذكر الجبال بل ذكر أيضًا المياه والنباتات الموجودة بها"[4].

### ثانيًا: عرض الكتاب وتقييمه:

كما سبق وذكرنا أنه على الرغم من أن ظاهر هذا الكتاب أنه خاص بجبال تِهَامَة وسكانها وما يتعلق بها فإن الواقع يشمل الكلام على تِهَامَة والحجاز: فنحن نجد أن ما يخص تِهَامَة ينتهي عندما يقرب من ثلاثة أخماس الكتاب: ثم نجد فصلًا معقودًا لحد الحجاز يتناول كثيرًا من البلدان والقرى والجبال والمواقع الحجازية المجاورة للمدينة، وهي وإن كان ذكرها جاء تبعًا لذكر تِهَامَة لملاصقتها لها فإنها ظفرت بنصيب وافر من عناية عرام واحتلت مكانًا أصيلًا من الكتاب، وأنت حينما تنتهي إلى خاتمة الكتاب تلقى هذا النص: "تم كتاب أسماء جبال مَكَّة والمَدِينَة وما يتصل بها". وقد يوحي هذا النص

بأنهما كتابان أحدهما لتِهَامَة والآخر لمَكَّة والمَدِينَة وليس الأمر إلا ما ذكرت من استطراد "عرام" فكلمة كتاب لا تعني إلا ما كتبه في هذه الناحية فالأقدمون لم يذكروا لعرام إلا هذا الكتاب "كتاب أسماء جبال تِهَامَة" وعنه ينقل الناقلون والمؤلفون[15].

## مدلول تهامة

يشرح محمد صالح شناوي[16] محقق الكتاب مدلول تِهَامَة، فيقـول: "تِهَامَة" كلمة يختلف مدلولها اختلافًا شديدًا فهي تمتد طولًا ما بين عَدَن إلى تخوم الشَّام مسايرة شاطئ البحر، وهي تنكمش أحيانًا من الشمال أو من الجنوب، ويختلف علماء البلدان الأقدمون في ذلك، ولعل أصدق دليل على هذا ما ذكره عرام في صدر كتابه هذا إن أول جبال تِهَامَة هو: رضوى وهو من ينبع على يوم، ويبدو إن ذلك الانبساط والانكماش جاء من مختلف العصور نتيجة لسلطان السياسي أو القبلي الذي كان يسود تلك المنطقة أو يتقلص عنها.

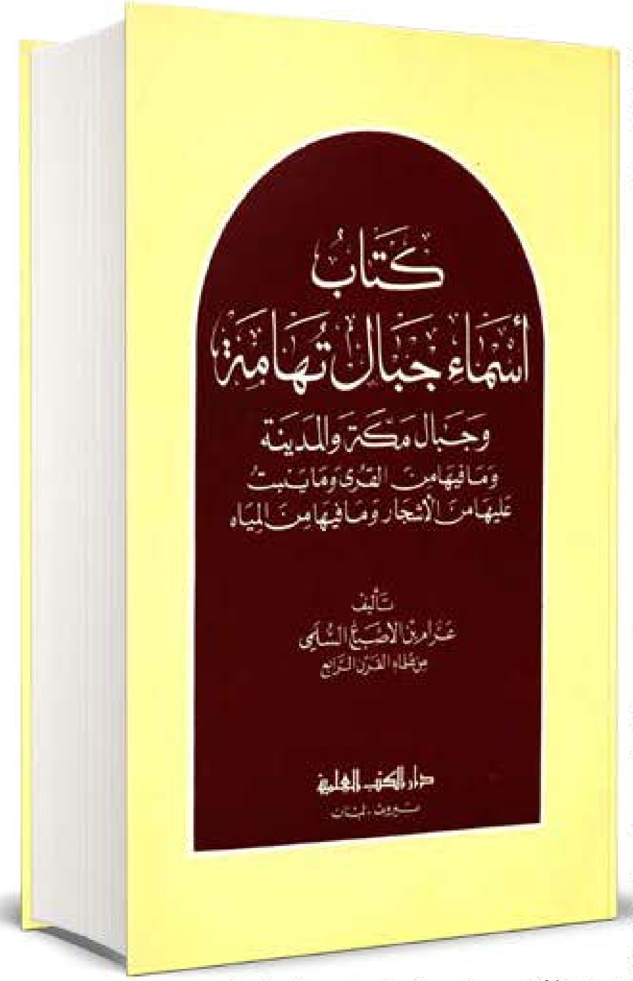
ويضيف محقق الكتاب قائلا[17]: على أن اللغة تعيننا عونًا تامًا في هذه القضية إذ أن اشتقاق تِهَامَة من "التهم" وهو تغير الريح وركودها وشدة الحر، فالامتداد الساحلي من جنوب اليَمَن إلى تخوم الشَّام هو الذي تصدق عليه هذه التسمية، وإن الراجع إلى أقوال العلماء ليفهم أن تقسيم الجَزِيرَة العَرَبِيَّة يخضع إلى حد ما للحجاز وهو الجبل الممتد الذي حجز بين شطرين جغرافيين متباينين من الجَزِيرَة أحدهما مرتفع وهو نجد والآخر منخفض عنه غائر وهو غور تِهَامَة وسراة هذا الجبل أي أعاليه هي ما يسمى بالسراة ممتدة ما بين أقصى اليَمَن وأدنى الشَّام.

فالطبيعة الجغرافية جعلت تِهَامَة هي الغور الضيق الذي يساير بحر القُلْزُم ضاربًا من الجانب الغربي لشبه جَزِيرَة طور سينا إلى أقصى الجنوب من بلاد اليَمَن، ويختلف عرضها اختلافًا كبيرًا فهي بين الطُّور والسويس جزء ضيق من الساحل وأوسع موضع في تِهَامَة هو ساحل جدة وهناك تِهَامَة اليَمَن وتِهَامَة الحجاز[18].

وكانت تِهَامَة اليَمَن في بعض العهود ولاية قائمة بذاتها لا سيما في عهد الفتح الفارسي لليمن في نهاية القرن السادس الميلادي ثم ولي تِهَامَة هذه من بعد بنو زياد، وكانت حاضرتها "زبيد"، ثم أصبحت ولاية خاضعة لأئمة صَنْعَاء[9].

وهناك تِهَامَة أخرى في غير الجَزِيرَة العَرَبِيَّة وهي على الشاطئ الغربي للبحر وهي: "تِهَامَة الحبشة" ذكرها ابن خرداذبة[10] وهو يعني بذلك ما يعرف اليوم بساحل أريتريا، أما تِهَامَة التي يعنيها عرام في كتابه هذا فهي "تِهَامَة الحجاز" التي أول جبالها الشمالية "رضوى" وهي من ينبع على يوم ومن المَدِينَة على سبع مراحل، وحدها الجنوبي الطَّائف[11].

ويشرح العلامة الشيخ حمد الجاسر قصة اكتشاف مخطوطة هذا الكتاب النادر: "فإن الشيخ إبراهيم الخربوطلي مدير مكتبة شيخ الإسلام -عارف حكمت بالمَدِينَة- لما زار الهِنْد عام 1357هـ/1955م رأى العلامة المحقق الشيخ عبدالعزيز الميمني يقوم بنسخ الكتاب، فنسخ هو نسخة منه وجاء بها إلى الحجاز، ولما نزل بجدة في ضيافة السري المفضال محمد حسين نصيف أطلعه على النسخة فاستنسخها الشيخ نصيف وأطلع عليها كثيرًا من المعتنين بالعلم، وكان ممن نسخها الشيخ سليمان الصنيع وحاول نشرها في القاهرة، وقد نشر الميمني الكتاب في لاهور بباكستان، وأرسل الشيخ نصـيف الكتاب إلى عبد السلام هارون لتحقيقه، وقد قام المحقق عبدالسلام هارون بالمهمة خير قيام ورجع إلى 23 مرجعًا ووضع لها الفهارس وزينها بالكثير من الحواشي المفيدة وضبط بالشكل أسماء المواقع فجاء عمله مفيدًا نافعًا"[12].




ويبدأ عرام كتابه أسماء جبال تِهَامَة وسكانها وما فيها من القرى، وما ينبت عليها من الأشجار، وما فيها من المياه فيذكر أن رضوى أول جبال تِهَامَة وهو من المَدِينَة على سبع مراحل ومسايرة لطريق البَرْبراء[13] لمن كان مصعدًا إلى مَكَّة وعلى ليلتين من البحر، وبحذائها -عَزْوَر- وفيها يقول عمر بن أبي ربيعة: أشارت بأن الحي قد حان منهم هبـوب، ولكن الموعد عَزْوَرُ وبينه وبين رضوى طريق -المُعْرِقَة[14] تختصره العَرَب إلى الشَّام وإلى مَكَّة وإلى المَدِينَة، بين الجبلين قدر شوط فرس، وهما جبلان شاهقان منيعان لا يرومهما أحد، نباتهما الشوحط والقرظ والرنف-من شجر الجبال- ينضم ورقه إلى قضبانه إذا جاء الليل وينتشر بالنهار، وهو يشبه الضهياء: التي تشبه العناب تأكله الإبل والغنم، مراتعه رنف فمنقى سياله مدافع أوشال يدب معينها، والسيال: شجر له شوك أبيض وهو من العضاه، ويسكنهما نهد وجهينة في الوبر خاصة دون المدر، ولهم هناك يسار ظاهر، ويصب الجبلان في وادي غَيْقَة، وغَيْقَة تصب في البحر ولها مسك -تمسك الماء[15].

"ومن يمين رضوى لمن كان منحدرًا من المَدِينَة إلى البحر على ليلة من رضوى (ينبع) وبها منبر وهي قرية كبيرة غناء سكانها الأنصار وجهينة وليث أيضًا، وفيها عيون عذاب وغزيرة وواديها -يَلْيَل- يصب في غَيْقَة، والصفراء: قرية كثيرة النخل والمزارع فوق ينبع مما يلي المَدِينَة وماؤها يجري إلى ينبع، وحولها جبال صغار لا أسماء لها، وفي يَلْيَل عين تُسمى (البُحَيْر) تخرج من جوف رمل من أعذب ما يكون من العيون"[16].

كما تحدث عن ميناء الجار المهم والذي أسهم مساهمة فعالة في نقل الجنود إلى ميناء القُلْزُم المِصْري لكي يشاركوا في فتح بلدان المغرب العَرَبي والأَنْدَلُس، وإن كانت الروايات لم تذكر شيء من هذا إلا أنه من المحتمل وجود الأمر سيما إذا علمنا بأن ارتباط ميناء الجار بموانئ مِصْر قد تم منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، فكان البحر يُعد خير وسيلة وأسرع من البر للوصول إلى الديار المِصْرية ثم إلى بلدان شمال إفريقيا والأَنْدَلُس[17]، وقد قام ميناء الجار بدور حيوي في نقل

> يتناول المستعرب الروسي كراتشكوفسكي في كتابه: "تاريخ الأدب الجغرافي عند العَرَب": إن عراما من العلماء اللغويين، شخصية طريفة، أميّ، لما أبصر إقبال الناس على معرفة الأماكن وجغرافيتها أملى في سن الشيخوخة، معتمدا في ذلك على ترحاله ومعرفته الجيدة بمواضع العَرَب، وقد نال مصنفه انتشارا وصيتا واسعين، ورواه علماء مختلفون من بينهم السيرافي



جبل "هادا" أحد أعلى الجبال في تهامة

حجاج بيت الله الحرام "فمدينة القُلْزُم" السويس حاليًا، كانت مركزًا مهمًا لتجمع الحجاج في مِصْر.

فوصف لنا عرام بن الأصبغ السلمي[18] ميناء الجار بقوله: "الجار على شاطئ البحر، ترفأ إليه السفن من أرض الحبشة ومِصْر ومن البَحْرَيْن والصِّين، وبها مسجد للجمعة، وهي قرية كبيرة آهلة، شرب أهلها من البحير، وبالجار قصور كثيرة، ونصف الجار في البحر الأحمر ونصفها على الساحل، وبحداء الجار جُزَيْرَة في البحر تكون ميلًا في ميل، لا يعبر إليها إلا في سفن، وهي مرفأ الحبشة خاصة يقال لها (قَرَاف) وسكانها تجار كنحو أهل الجار، يأتون بالماء على نحو فرسخين، ووادي يَلْيَل يصب في البحر".

ثم من عدوة غَيْقَة اليُسرى مما يلي المَدِيْنَة عن يمين المصعد إلى مَكَّة جبلان يقال لهما: ثَافِل الأكبر وثَافِل الأصغر وهما لضمرة خاصة -وضمرة بن بكر ابن عبد مناف- وهم أصحاب حِلال (استقرار) ورعية (رعي) ويسار (غنى) وبينهما وبين رضوى وعَزْوَرَ ليلتان: نباتهما العرعر والقرظ والظَّيّان والأيدع والبشام، ومن ثَافِل الأكبر عدة آبار في بطن واد يقال له -يَرْثَدْ- ويقال للآبار: الدباب وهو ماء عذب كثير، وفي ثَافِل الأصغر ماء في دوار يقال له: (القاحة) وهما بئران عذبتان غزيرتان، وبينها وبين رضوى سبع مراحل[19].

جبل ورقان ولمن صدر من المَدِيْنَة مصعدًا -أول جبل يلقاه عن يساره (وَرْقَان) وينسب إلى جميل:

**يا خليلي إن "بثنة" بانت يوم ورقان بالفؤاد سليبا**

وهو جبل أسود عظيم كأعظم ما تكون الجبال ينقاد من سيالة إلى "المتعشّي" وفيه من أنواع الشجر: القرظ والسماق -شجر يقارب الرمان له ثمر حامض، وأهل نجد يسمونه "العرتن"-[20].

ومن الشجر: الخزم وورقه يشبه البردي، وله ساق كساق النخلة وفيه أوشال وعيون قلات وسكانه أوس من مزينة وهم قوم صدق، وبسفحه من عن يمين (سَيَالَة) ومسجدها أحد ثلاثة مساجد بنيت على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، بعد مسجدي الحرة والشجرة، ثم الرُّوحاء وفيها يقول عروة بن حزام:

**ألا فاحملاني بارك الله فيكما**

**إلى حاضر الروحاء ثم دعاني**

ثم الرُّوَيْثَة ثم الجِيّ، ويعلو بينه وبين ثنية القدس الأبيض عقبة يقال لها: رَكُوبة وقُدْس ونباتها العرعر والقرظ والشوحط والشقب، وهي لمزينة وأموالهم ماشية من الشاة والبعير وفيها أوشال كثيرة، ويقابلها من غير الطريق المصعد جبلان يقال لهما -نَهبان- الأسفل والأعلى وهما لمزينة، وهما مرتفعان شاهقان كبيران، ويفرق بينهما وبين قدس وورقان الطريق، وفيه (العَرْج) ووادي العَرْج يقال له: (مَسيحة) نباته المرخ والأراك والثمام، ومن عن يسار الطريق مقابل قدس جبل من أشمخ ما يكون يقال له "آرَه" تخر من جوانبه عيون وعلى كل عين قرية، ومنها "الفُرع" وهي لقريش والأنصار ومزينة، ومنها (أمّ العيال) قرية صدقة فاطمة بنت رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وعليها قرية يقال لها: المضيق ومنها قرية يقال لها: (المحضة)[21].

ومنها قرية يقال لها: (الفَغْوة)، وفي كل هذه القرى نخل وزروع وواديها يصب في الأبواء ثم في (وَدّان) وهي قرية من أمهات القرى لضمرة وكنانة وغفار وفهر وقريش، ثم في الطُّريفة وهي: قرية على البحر ليست بكبيرة واسم وادي (آره) حقْل[22].

وقرية يقال لها: (وبعان) و(خلص آره) واد به قرى ونخل ثم يتصل بها ذَرَةٌ وهي جبال كثيرة متصلة في ذراها المزارع والقرى وهي لبني الحارث وزروعها "أعذاء" ويسمون الأعذاء (العثري) وهو الذي لا يسقى، ولهم عيون ماء لا يمكن أن يجروها لأنها في صخور، ولهم من الشجر العفار والقرظ والطلح والسدر والنشم والتألب والإترار، وله ورق يشبه الصعتر وشوك نحو شوك الرمان. ويطيف ببذرة -قرية- يقال لها: (جَبَلَة) و(السِّتارة) قرية تتصل بجبلة وواديها[23].

واحد يقال له: (لَحْفٌ) وبه عيون ويزعمون أن جبلة أول قرية اتخذت في تِهَامَة، وبها حصون منكرة لا يرومها أحد مبنية بالصخر، وشرقي ذرة قرية يقال لها: (القَعْر)، وأخرى يقال لها: (الشَّرْع)، وهما على وادي رَخِم وبأسفله قرية يقال لها: (ضَرْعَاء) بها قصور ومسجد جمعة وحصون، ثم يتصل بها (شَمَنْصِير) وهو جبل مستدير مجموع بعضه على بعض لم يعله أحد قط، بأعلاه القرود ويطيف بالجبل قرية (رُهَاط) وهي بواد يسمي (غُرَان) وأنشد[24]:

**فإن غرانًا بطن واد أحبه لساكنه عهد عليّ وثيق**

وبغربيه قرية يقال لها: (الحُديبية)، وبحذائها جبيل يقال له: (ضعاضع) وعنده حبس كبير يجتمع فيه الماء، قال الشاعر:

**وإن التفاتي نحو حبس ضعاضع**

**وإقبال عيني في الظبا لطويل**

فهؤلاء القريات لسعد ومسروح، وهم الذين نشأ رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فيهم، ومن الحديبية إلى المَدِيْنَة سبع مراحل وإلى مَكَّة مرحلة وميل أو ميلان، ومن عن يمين آره ويمين الطريق المصعد (الحَشَا) وهو جبل الأبواء وهو بواد يقال له (البُعَق) والأبواء منه على نصف ميل، ثم (هَرْشَى) وهي أرض مستوية أسفل منها (ودّان) على ميلين مما يلي مغيب الشمس، يقطعها المصعدون من حجاج المَدِيْنَة وينصبّون منها منصرفين إلى مَكَّة، ويتصل بها مما يلي مغيب الشمس خبت[25].

وفي وسط الخبت جبيل أسود يقال له: (طَفِيل) ثم

تنقطع عنك الجبال يمنة ويسرة. وعلى الطريق من ثنية هرشى بينها وبين الجحفة ثلاثة أودية مسميات: منها (غزال) يأتيك من ناحية شمنصير وذرة و(دَوْران) ويأتيك من شمنصير وذرة، والثالث (كليَّة) وهو يأتيك من شمنصير وذرة[26].

وكل هذه الأودية تنبت الأراك والمرخ والدوم -وهو المقل- والنخل، وليس هناك جبال، وبأعلى (كلية) أجبال صغار منفردات يقال لها: (شَنَائِك) وهي لخزاعة، "ودون الجحفة على ميل غدير خُمّ وفيه يقول عبد شمس الذي يقال إنه احتفره: حفرت خمًا وحفرت زما حتي ترى المجد لنا قد تما وواديه يصب في البحر، لا ينبت غير المرخ والثمام والعشر، وهذا الغدير لا يفارقه أبدًا ماء المطر، وبه أناس من خزاعة وكنانة غير كثير[27].

ثم -الشُّراة- وهو جبل مرتفع شامخ في السماء تأوي إليه القرود، وينبت النبع والشوحط والقرظ، وهو من دون عسفان من عن يسارها، ثم يطلع من الشراة على "سَايَة" وهو: واد بين حجارة عظيمة وبه قري كثيرة مسماة: فأعلاها يقال لها: (الفارع) بها نخل كثير ومياهها عيون تجري تحت الأرض، ثم أسفل منها (مَهَايع): وهي قرية كبيرة غناء وأصلها لولد على بن أبي طالب (رضي الله عنه)، ثم خيف يقال له: (خيف سلاَّم) سميت على رجل من أغنياء الأنصار، وأسفل من ذلك (خيف ذي القبر) وبه نخل كثير ورمان وسمي: الخيف باسم على بن موسي بن جعفر بن محمد بن على بن الحسين بن على بن أبي طالب وكنيته (الرضا)، وأسفل منه (خيف النَّعم) ومياهه عيون خرارة كثيرة، ثم عسفان[28].

ثم إذا فصلت من عسفان لقيت البحر، وتذهب عنك الجبال والقرى إلا أودية مسماة بينك وبين مر الظهران، يقال لواد منها: مَسيحة ولآخر: مُدركة، ومنها ماء يقال له: الحُديبية بأسفله يصبان من رؤوس الحرة مستطيلين إلى البحر، ثم مر الظهران و(مر) هي القرية و(الظهران) هو الوادي، وفيه عيون كثيرة ونخل وجميز[29].

وبعد أن يتحدث عرام عن الطريق إلى مَكَّة وحدّها مع نجد، وعن السراة والطّائف وجبال مَكَّة، يعود للحديث عن حد الحِجَاز الذي يبدأ من معدن النُّقْرة إلى المَدِيْنَة ومن القرى الحِجَازية[30] -بطن نخل- وبحذائه جبل الأسود نصفه حجازي ونصفه نجدي، ثم (الطَّرَف) لمن أمَّ (المَدِيْنَة) يكتنفه ثلاثة جبال أحدها: (ظَلِم) - وهو جبل أسود شامخ لا ينبت شيئًا، و(حزم بن عوال)، وفي عوال آبار: (ألية) -واسم ألية الشاة- و(هَرْمة) و(عُمَيْر) والسّدرة وليس بهؤلاء ماء ينتفع به، والسد: ماء سماء أمر(صلى الله عليه وسلم) بسده، ومنها القرقرة، ومن (السد) قناة إلى (قباء)[31]. ويحيط بالمَدِيْنَة من الجبال (عَيْر): جبلان أحمران من يمينك وأنت تريد مَكَّة ومن عن يسارك -شوران- وهو جبل يطل على السد، وللشاعر:

**ياليتني كنت فيهم يوم صبحهم**
**من نقب شوران ذو قرطين مزموم**

وفي قبليّ المَدِيْنَة جنوبًا (جبل الصَّاري)، وفي شوران ماء كثير يقال له: (البَجَرات) -وكرم وعين وأمعاء -وهو ماء يكوم من السنين- وفي كلها سمك أسود مقدار ذراع وما دون ذلك: أطيب ما يكون السمك، وبحذاء شوران (جبل ميطان) به ماء بئر يقال لها: (ضَفَّة)، وفيه يقول معن بن أوس المزني[32]:

**كأن لم يكن يأم حقة قبل ذا**
**بميطان مصطاف لنا ومرابع**

وبحذائه جبل يقال له: (سِنٌّ)[33]، وجبال شواهق كبار يقال لها: (الحَلاَء) لا تنبت شيئًا ولا ينتفع بها إلا ما يقطع للأرحاء والبناء ينقل إلى المَدِيْنَة وما حولها، ثم إلى (الرُّحْضية) قرية للأنصار وبني سليم من نجد، وبها آبار عليها زروع كثيرة ونخيل[34]، وحذاءها جبيل ليس بالشَّامخ يقال له: (قُنَّة الحِجْر) يقع في أرض (الحجر). يقول الشاعر:

**ألا ليت شعري هل تغير بعدنا**
**أروم فآرام فشابة فالحضر**
**وهل تركت إبلي سواد جبالها**
**وهل زال بعدي من قنينته الحجر**

وهناك واد يقال له: (ذو رَوْلان) لبني سليم، به قرى كثيرة تنبت النخيل منها: (قَلْهي) و(تَقْتُد)، وبينهما جبل يقال له: أُديمة، وبأعلى الوادي رياض تسمى الفِلاَج جامعة للناس أيام الربيع، وفيها مياه كثيرة يكتفون بها صيفهم وربيعهم إذا أمطروا، ومنه غدير (المُخْتَبي) (وقلت) (ذات القرنين) و(غدير السدرة) من أنقاها ماء وادي عريفطان[35].

ثم تمضي مصعدًا نحو مَكَّة فتميل إلى واد يقال له: (عُريفطان معن) ليس به ماء ولا رعي وحذاءه جبال يقال لها: (إبلي) وحذاءه (قنة) يقال لها: (السودة) وماؤهم (الصُّعَيْبة) وهو ماء عذب وكانت بها عين يقال لها: (النَّازيَّة) بين بني خفاف والأنصار فتضاربوا فسدّوها، وقد قتل أناس كثيرون بسبب ذلك، وطلبها سلطان البلد مرارًا بالثمن الكثير فأبوا ذلك. وفيها مياه: منها بئر (معونة) و(ذو ساعدة) و(جماجم) و(الوسباء)[36].

وحذاء (إبلي) جبل (ذو الموقعة) من شرقيها وهو جبل معدن بني سليم، وفي أسفل من شرقيه بئر يقال لها (الشَّقيقة)[37]. وفيه يقول ابن مقبل:

**فحياض ذي بقر فحزم شقيقة**
**قفر وقد يغنين غير قفار**

## ثالثًا: طبعات الكتاب

### نسخة الأصل:

أصل هذه النسخة فريدة في مكتبات العالم وهو محفوظ في دار الكتب السعيدية بحيدر آباد في مجموعة برقم (335) حديث، وتاريخها يرجع إلى سنة 876 والنسخة في ثلاثة عشر ورقة أي ستة وعشرون صفحة، ومقياس الصفحة 15× 18 وبكل صفحة 20 سطرًا، وهي صعبة القراءة مكتوبة بخط نسخي غامض رديء فيه كثير من إهمال النقط، كما إنها كثيرة التحريف والتصحيف، وقد تغلبت على ما به من عسر بالرجوع إلى كتب البلدان وفي مقدمتها معجم ياقوت ومعجم البكري وهما قد استوعبا معظم نصوص هذا الكتاب على ما بهما من تصحيف وتحريف وكذلك بالرجوع إلى معاجم اللغة وغيرها من الكتب في جميع الفنون التي يتطلبها التحقيق غير آل جهدا أن يظهر هذا الكتاب على أقرب ما يكون من السلامة[38].

- السلمي، عرام بن الأصبغ: أسماء جبال تِهَامَة، تحقيق محمد صالح شناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م.
- السلمي، عرام بن الأصبغ: أسماء جبال تِهَامَة وسكانها وما فيها من القرى وما نبت عليها من الشجار وما فيها من المياه، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1954م.

### الهوامش والإحالات:

(1) ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحاق بن محمد الوراق البغدادي: الفهرست، تحقيق إبراهيم رمضان، دار المعرفة بيروت، 1997م، ص -69 70.
(2) مقدمة المحقق، ص 5-6.
(3) الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، 2002م، ج4، ص223.
(4) كراتشكوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العَرَبي، جامعة الدول العَرَبية، ج1، ص127.
(5) عرام بن الأصبغ السلمي: أسماء جبال تهامة وجبال مَكَّة والمَدِيْنَة، مقدمة المحقق، ص4.
(6) عرام بن الأصبغ السلمي: المصدر السابق، مقدمة المحقق، ص3.
(7) المصدر نفسه، ص3.
(8) المصدر نفسه، ص4.
(9) المصدر نفسه، ص3.
(10) المسالك والممالك، ص155.
(11) مقدمة المحقق، ص4.
(12) مقدمة المحقق، ص5.
(13) عرام بن الأصبغ السلمي: أسماء جبال تهامة، ص11.
(14) المُعَرِقَة: الطريق الذي يأخذ نحو العِرَاق وهو الطريق الذي سلكته عير قريش في وقعة بدر (عرام بن الأصبغ: أسماء جبال تهامة، حاشية 6، ص11).
(15) عرام بن الأصبغ: المصدر السابق، ص12.
(16) عرام بن الأصبغ: المصدر السابق، ص11.
(17) ضيف الله الزهراني: الجار ميناء ومدينة، ص245.
(18) أسماء جبال تهامة وسكانها، ص 13.
(19) عرام: المصدر السابق، ص 14-16.
(20) عرام: المصدر السابق، ص17.
(21) عرام: المصدر السابق، ص17-18.
(22) عرام: المصدر السابق، ص19.
(23) عرام: المصدر السابق، ص20-21.
(24) عرام: المصدر السابق، ص21-22.
(25) عرام: المصدر السابق، ص 22.
(26) عرام: المصدر السابق، ص23.
(27) عرام: المصدر السابق، ص24.
(28) عرام: المصدر السابق، ص25.
(29) عرام: المصدر السابق، ص26.
(30) عرام: المصدر السابق، ص31.
(31) عرام: المصدر السابق، ص32 وما يليها.
(32) عرام: المصدر السابق، ص32.
(33) عرام: المصدر السابق والصفحة.
(34) عرام: المصدر السابق، ص33.
(35) عرام: المصدر السابق والصفحة.
(36) عرام: المصدر السابق، ص34.
(37) عرام: المصدر السابق، ص35.
(38) مقدمة المحقق، ص6.
(i) عرام بن الأصبغ السلمي: أسماء جبال تهامة وجبال مَكَّة والمَدِيْنَة، تحقيق محمد صالح شناوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م.



# ويل للتاريخ من المؤرخين




**د. أحمد البراء الأميري**

الرياض


«ويل للتاريخ من المؤرخين، لأن الناس لا يعرفون من يعيش بينهم في قيد الحياة، ومن يسمعهم ويسمعونه، ويكتب لهم ويقرؤونه، فكيف يعرفون من تقدّم به الزمن ألف سنة، ولم ينظر إليهم قط، ولم ينظروا إليه؟»، هذا ما كتبه عباس محمود العقاد رحمه الله في مقال له بعنوان: (أنا)، يتحدث عن نفسه.

يقول عباس العقاد: «كما أراه - بالاختصار - هو شيء آخر مختلف كل الاختلاف عن الشخص الذي يراه الكثيرون، من الأصدقاء أو الأعداء، هو شخص أستغرب كل الاستغراب عندما أسمعهم يصفونه أو يتحدثون عنه، حتى ليخطر لي - في أكثر الأحيان - أنهم يتحدثون عن إنسان لم أعرفه قط، ولم ألتق به مرةً في مكان، فأضحك في نفسي وأقول: ويل للتاريخ من المؤرخين!!».

قرأت مرة بيتين من الشعر يقول صاحبهما:

وما كُتُبُ الأخبار في (كل) ما روت
لقرائها إلا حديث مُلَفَّقُ

نظرنا لأمر الحاضرين فرابنا
فكيف بأمر الغابرين نُصدّق؟!

فأعجبني البيتان، وقلت في نفسي: لو وضعنا (جلّ) بدلاً من (كلّ) في البيت الأول لكنّا أقرب إلى الصواب.

دعونا ننظر في واقعنا الحاضر ونتساءل: إلى أي مدى تنصف «الدول الكبرى» في تدريس تاريخ الدول الصغرى؟ إلى أي مدى يصدّق (المؤرخون في كتابة تاريخ أعدائهم؟ هل صدقت روسيا الشيوعية (الاتحاد السوفياتي) في تدريس تاريخ غيرها، وتاريخ نفسها؟ وصين ماوتسي تونغ ومصر جمال عبد الناصر وألمانيا هتلر والحلفاء مع النازيين والنازيون مع الحلفاء؟ وأمُّ الحضارة والعدل والحرية، أمريكا اليوم، مع الهنود الحمر وبريطانيا العظمى عندما استعمرت؟ وفرنسا في الجزائر، أرض المليون شهيد؟ وإيطاليا في ليبيا؟ وإسبانيا والبرتغال؟ وأقف عن (الحديث) عن التاريخ (الحديث) لسببين: أولهما: عدم الإحراج، وخشية الإملال، وثانيهما: خوفي على نفسي! وأترك الحاضر، والتاريخ القريب، وأرجع بالفكر بضعة قرون هذا كتاب الله العزيز، الذي (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه) وتناوله بالشرح علماء أجلاء، عرفنا في سيرهم الفضل والنُبل، كيف سمحوا لأنفسهم أن (يفرقوا من



بحور الإسرائيليات) ما يندى له الجبين ليفسروا به كلام رب العالمين؟! أليست (الإسرائيليات) جزءًا من التاريخ؟

وبعض الفضلاء من العلماء: كيف اعتمدوا في أمور لها ما بعدها على أحاديث واهية، ومنكرة، وضعيفة، وربما موضوعة؟! وأشهر مثال على ذلك كتاب إحياء علوم الدين، للإمام العبقري العلم أبي حامد الغزالي، غفر الله له، ورحمه، ورفع مقامه في الصديقين!! والشاهد من ذكره: هل نصدق كل ما نقرأ، أم نتوقف للتدقيق والتمحيص؟؟.

والفرق الإسلامية المختلفة: أهل السنة فيما بينهم، والشيعة فيما بينهم، والخوارج فيما بينهم،.. إلخ، وكل فئة مع الأخرى: هل كانوا صادقين، أم أن كل فرقة ادعت أن الحق معها لا يتعداها؟

وكل يدعي وصلاً بليلى
وليلى لا تُقرّ لهم بذاكا

سوّد أصحاب الرأي تاريخ أصحاب الحديث، فكال لهم أصحاب الحديث الصاع صاعين؛ واضطهدت «مدرسة العقل» وعذبت أئمة «مدرسة النقل» فكفرها أولئك، ولعنوها، وأخرجوها من الملة...

وأقلب الآن الصفحة، وأنا أعتقد أن ما ذكرته فيها صواب يحتمل الخطأ والله تعالى أعلم، وأستغفره من الزلل، إلى صفحة أخرى مقابلة لا بُدّ من ذكرها في هذا المقام، وأعتقد أيضًا أن ما فيها صواب:

لماذا قصّ الله سبحانه علينا قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وقصص الأمم، وغيرها من القصص؟ لنعتبر، ونتدبر، ونتفكر، ولنتعظ، ونتعلم قال تعالى: (ونحن نقص عليك أحسن القصص)، (و تلك القرى نقص عليك من أنبائها)، و(كلاً نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبت به فؤادك ... )، (ونحن نقص عليك نبأهم بالحق ... )، (ذلك من أنباء القرى نقصه عليك منها قائم وحصيد)، (فاقصص القصص لعلهم يتفكرون) ... إلخ.

ما جاء في القرآن الكريم متواتر مقطوع بصحته، لكن ما دونه لا بد فيه من النقد والتمحيص، صحيح أننا لا نستطيع تطبيق القواعد الرائعة التي وضعها أئمة الحديث، فكانت تاجًا على رأس الإنسانية كلها –لا نستطيع تطبيقها على كل حادث تاريخي، لكننا مطالبون بالاقتباس منها، والاهتداء بها، وكلما كان الحدث التاريخي أهم كان احتكامُنا لها أكثر.

دارس التاريخ (في بعض أحواله) كسائق السيارة ينظر إلى الخلف في مرآته ليحسن السير إلى الأمام، وإلا إذا لم يستفد، فالوقت الذي ينفقه يضيع سدى:

إلى أي مدى تصف «الدول الكبرى» في تدريس تاريخ الدول الصغرى؟ إلى أي مدى يصدّق (المؤرخون في كتابة تاريخ أعدائهم؟ هل صدقت روسيا الشيوعية (الاتحاد السوفياتي) في تدريس تاريخ غيرها، وتاريخ نفسها؟ وصين ماوتسي تونغ ومصر جمال عبدالناصر وألمانيا هتلر والحلفاء مع النازيين والنازيون مع الحلفاء؟ وأمُّ الحضارة والعدل والحرية، أمريكا اليوم، مع الهنود الحمر وبريطانيا العظمى عندما استعمرت؟ وفرنسا في الجزائر، أرض المليون شهيد؟ وإيطاليا في ليبيا؟ وإسبانيا والبرتغال؟

من لم تُفده عبراً أيامُه
كان العمى اولى به من الهدى

إن الدارس الحصيف الذكي للتاريخ يقرأ بذهن متفتح واعٍ، وفكر ناقد مقارن، ولا بد من ضياع كثير من الحقائق الصغيرة) عنه، ولكن كثيرًا من الحقائق الكبيرة يمكن أن يتعلمها، ويمكن أن يكون عنده التأمل فيها ملكة لا يستغني عنها الأفراد، ولا تستغني عنها الأمم في التعامل مع غيرها، ويصدّق هذا قول الشاعر الحكيم:

ومَن وعى التاريخ في صدره
أضاف أعمارًا إلى عمره

أيها القارئ الكريم: أرجوك المعذرة لأنني كتبت لك في موضوع لست متعمقًا فيه، وإن كان يؤرقني، ويؤلمني أنني طالب محقق في التاريخ،.

هذه السطور دعوة إلى دراسة التاريخ بضوابط صارمة قدر الإمكان، وإلى استخلاص العبر منه، والاستفادة منها على مستوى الأفراد (فائدة صغرى)، وعلى مستوى الأمة (الفائدة العظمى).

ما قوانين النصر والهزيمة؟ ما سنن ارتفاع الحضارات وانهيارها؟ ما أسباب تقدّم الشعوب وتقهقرها؟ ما عيوب حضارات المسلمين وما مزاياها، وما عيوب حضارات الآخرين وما مزاياها؟ هذه وما شاكلها من الأسئلة أتوقع أن تسهم الإجابة الصحيحة عنها إسهاماً كبيراً في تحقيق أمل الأمة في العزة والتمكين.



# من مظاهر الحياة الاجتماعية بالأندلس

## وصف مرحلة النعيم والاستقرار في مقصورة حازم



**د. محمد بن محمد الحجوي**

أستاذ التعليم العالي
سلا - المغرب

الأدب الخالد شعرًا كان أو نثرًا هو الذي يكسر القيود ويتخطى الحواجز ولا يكون حاجز الزمان والمكان عائقا في مسيرته وانتقاله، فما أبدعه الشعراء والأدباء والفلاسفة في سالف العهود من أدب جيد وحكم بالغة وفكر رصين تجده يتردد على ألسنة الناس في كل عصر ولو مرَت عليه القرون العديدة، فلا يملون تكراره والاستشهاد به بل يزيده ذلك توهجًا ولمعانًا، ولا ينال منه الزمان ومر الحدثان لأنه عبَر عن جوهر الفكر وصدق المشاعر ونبل العواطف التي لا يغيرها الزمن؛ إن كل أدب وفكر نبع من القلب بصدق وبأي لغة كان ومن أي جنس صدر تكون هذه سمته البارزة التي تجعله يكتسب دوما صفة الخلود. وفي أدبنا العربي الكثير من هذه النماذج الراقية التي كسَرت حدود الزمان والمكان وأصبحت تعيش في عقول ووجدان الناس أينما وجدوا برغم التطور الحضاري الهائل الذي عرفته البشرية في المفاهيم والرؤى والمعارف والعلوم المتجددة؛ فمن منا لا يتمثل بأبيات الحكمة في شعر زهير بن أبي سلمى الشاعر البدوي الجاهلي وشعر أبي العلاء المعري الذي حبس نفسه في مدينة صغيرة، وبشعر المتنبي الذي سعى للمعالي بكل ما أوتي من قوة، إن أشعار هؤلاء وغيرهم من الفحول ستظل حاضرة برغم ما يفصلنا عنهم من قرون عديدة وما يباعد بيننا وبينهم من اختلاف في ألوان الحضارة والتمدن وطريقة التفكير ونمط العيش، ومن منا من لا يتمثل بشعر عمر بن أبي ربيعة في الغزل مثل ما يتمثل بشعر نزار القباني وقد فصلت بينهما أزمنة عديدة ونماذج حضارية متعددة. والسبب في ذلك هو أن هؤلاء الشعراء تغنوا بالمعاني التي تعبر عما في أعماقهم من مشاعر صادقة سواء كانت تخاطب العقل أو الروح، فهذه المعاني خالدة لأنها نابعة من الفطرة التي فطر الله الناس عليها، وإيمان الإنسان بالقيم الأخلاقية والسلوك الفاضل والمثل العليا التي ستظل سائدة في هذا الكون ولو تغلب الشر إلى حين. إن الخير والحلم والمروءة والنبل والمثل العليا لا تعرف وجها آخر غير وجهها الحقيقي الذي يسعد البشرية ولو حقق الإنسان مزيدًا من التطور الحضاري والتقني، بل إن كل تطور حضاري ونمو معرفي يزيدها جلاءً ووضوحًا وإيمان العقل بها لأنها الخير للذي يسعد الإنسانية ويرسي القيم التي يقوم عليها الوجود، فهي من توجيه خالق هذا الكون الذي يعرف السر وما أخفى.

ومقصورة حازم القرطاجني تمثل هذا النموذج

المثالي في الأدب العربي الخالد الذي يجعلنا نجزم بأن الشعر العربي منذ نشأته وتطوره هو فن وعلم وسجل موثق للقضايا الاجتماعية والتاريخية والنفسية للإنسان العربي، إن ما كان يطمح إليه الإنسان العربي من فضائل ومثل عليا تمثل في شعره وخطبه وأمثاله فأصبح هذا التراث جزءًا من حياته؛ إنها خاصية ميزت هذا التراث على امتداد العصور حيث كان الشاعر والخطيب والأديب يعتبر إبداعه صورة لمجتمعه ومرآة لنفسه وأحوال عصره وما يظهر فيه من تيارات مذهبية وفكرية وسياسية بل كان يؤمن بأنه الموجه والمتحكم في سلوك الناس خيرًا كان أو شرًا، استقرارًا أو فتنة، ازدهارا أو خمولاً، إنها قيم ثابتة على الدوام "هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر، فكم من خطب عظيم هوّنه عندهم بيت! وكم خطب هيّن عظّمه بيت آخر! ولهذا ما كانت ملوكهم ترفع أقدار الشعراء المحسنين، وتحسن مكافأتهم على إحسانهم"2

وتشاء الأقدار أن يشهد حازم مرحلتين في الأندلس المسلمة كان لهما الأثر الكبير فيما عرفته من أحداث، وهما مرحلة الاستقرار والأمن والازدهار التي كان فيها الحكم العربي الإسلامي قويًا سياسيًا وعسكريًا وأمنيًا حيث شهدت الأندلس إنجازات علمية وفكرية وعمرانية واقتصادية لم تعرفها بلاد أخرى في ذاك العهد، ومرحلة ثانية عانى فيها المسلمون الشدائد من هجمات العدو على مدنهم واحتلالها بعدما ضعفوا وتفرقوا. لقد شاهد حازم في شبابه بعض الثغور الإسلامية تسقط في يد العدو ورأى ما عانى المسلمون من قتل وتهجير وخراب لديارهم، فقد سقطت قرطبة سنة 633هـ، ثم بياسة سنة 634 هـ، وبلنسية سنة 636هـ، وشاطبة ودانية سنة 638 هـ. كل هذه المآسي والهزائم شاهدها حازم وتألم لما عانى المسلمون فيها من قتل وتشريد وخراب لديارهم وللحضارة التي بنوها بالعلم والعمران. وقد صوّر المرحلتين معًا تصويرًا بارعًا في مقصورته، وهما مرحلة النعيم والرخاء والهدوء الذي عاش فيه المسلمون، ثم مرحلة البؤس والاضطهاد والتشرد الذي عرفوه بعد الهزائم واحتلال الديار، فجاءت مقصورته حافلة بالصور الواقعية التي تفرح في زمن الرخاء والنعيم وتؤلم في زمن الفجائع والأهوال.

## أهمية مقصورة حازم في الأدب العربي

هذه المقصورة اكتسبت صيتًا كبيرًا في عصر حازم وبعد عصره، فالخليفة الحفصي أبو زكرياء الذي مدحه الشاعر بها أعجب بها وكافأه عليها مكافأة عظيمة، والأدباء والنقاد والبلاغيون واللغويون والنحويون اهتموا بدراستها في عصر حازم وفي العصور التالية لما احتوت عليه من أسرار بيانية وصور فنية بديعة

هذه المقصورة اكتسبت صيتًا كبيرًا في عصر حازم وبعد عصره، فالخليفة الحفصي أبو زكرياء الذي مدحه الشاعر بها أعجب بها وكافأه عليها مكافأة عظيمة، والأدباء والنقاد والبلاغيون واللغويون والنحويون اهتموا بدراستها في عصر حازم وفي العصور التالية لما احتوت عليه من أسرار بيانية وصور فنية بديعة وقضايا لغوية ونحوية

وقضايا لغوية ونحوية جديرة بالدراسة والبحث، كما أن الدارسين لأحداث الأندلس أولوها عناية كبيرة لمعرفة الأحوال التاريخية والاجتماعية والأمنية في تلك المرحلة، كما كان اهتمامهم أيضًا منصبًا على دراسة جغرافية الأندلس لكون حازم أبدع في تصوير طبيعتها الجميلة في أبيات كثيرة. هذا الاهتمام المتعدد الوجوه يعزى لكون المقصورة بلغت النهاية في الجودة والإحسان في شكلها ومضمونها وصورها الفنية وما تضمنت من حكم وأمثال وتجارب عميقة في الحياة وسلوك الناس، ولهذا السبب نجد كل من أشار إليها يذكر وجهًا من وجوه محاسنها المتعددة ، فهذا شارحها أبو القاسم الشريف السبتي وهو أعلم الناس في زمانه باللغة والنحو والشعر والبلاغة يقول فيها: "لا جرم أنها – بما أورد من الفوائد، وقيّد من الأوابد، ووصف من المعاهد، وضرب من المثل الشارد، وأومأ إليه من الوقائع والمشاهد، وانتحاه من المنازع البيانية والمقاصد – ديوان من دواوين العرب، أودعه كثيرًا من تواريخها، وجمع فيه من المعارف ما يعترف لقدمه برسوخها"3

ومن أعلام العصر الحديث الذين أشادوا بها العالم الجليل ابن الخوجة محقق كتاب حازم الفريد في النقد والبلاغة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" فقد ذكر جوانب من جمالها بهذا التعبير المحيط بمحاسنها "وفي القصيدة المقصورة يبلغ الشاعر أبو الحسن حازم القرطاجني الذروة في الإبداع والبراعة النظمية. وقد جعل من مقصورته ألواحًا جميلة متجانسة، عرض فيها لشتى الأغراض والفنون" 4

وباحثون آخرون اهتموا بما احتوت عليه من إشارات اجتماعية وتاريخية وجغرافية للأندلس المسلمة في عصر الشاعر، ومنهم المستشرق قومز حيث قال: "أعتقد أن القصيدة المقصورة للقرطاجني تمثل وثيقة من الدرجة الأولى لمعرفة جغرافية وعادات السكان في تلك المنطقة الجميلة الخصبة من إسبانيا التي كانت تدعى في القديم كورة تدمير"5

هذه جوانب من محاسن المقصورة التي أشار إليها هؤلاء الدارسون، وكل دارس لها كان يستخرج منها لآلئ عديدة في جوانب متعددة من صور الأدب والنقد والبلاغة والحكم والأمثال وبراعة الوصف والتصوير تجعل الباحث يذهل لمقدرة هذا الشاعر في الإبداع الشعري. وسنرى في هذا المبحث جانبًا من هذه البراعة في وصف الشاعر لمرحلة النعيم والاستقرار في الأندلس المسلمة، وهي مشاهد استمتع بها الشاعر في مرحلة شبابه مع ثلة من خيرة الرفاق أدبًا وفكرًا وحلمًا ورزانة حيث كانوا يتمتعون في كل أزمنة بالأنس والمرح في طبيعة الأندلس الجميلة في الزمن الذي كانت تعرف فيه الاستقرار والأمن والعز والمنعة.

وسنعمد إلى ترقيم أبيات المقصورة للتسهيل على الدارس والمتلقي الرجوع للأبيات. ومطلعها:

لله ما قد هجت يا يوم النوى
على فؤادي من تباريح الجوى

فقد اتبع فيها الشاعر منهج القصيدة القديمة بذكر الغزل والرحلة ووصف الديار التي مرّ منها وما عانى في رحلته، ثم استرسل في ذكر الحكم والأمثال وأخبار وأحداث الأمم القديمة ، وكلها كانت مقدمات مشوقة للانتقال لغرض المدح الذي أجاد فيه بذكر خصائص الممدوح التي ميزته عن سائر ملوك العصر.

## تصوير أنس الأندلس ونعيمها

بلاد الأندلس أنعم الله عليها بطبيعة جميلة بالسهول الخصبة الممتدة والهضاب المرتفعة والجبال الشاهقة التي تكسى بالثلوج في فصل الشتاء والأنهار الجارية والعيون المتدفقة والأشجار الكثيفة، وقد اكتسبت بهذا التنوع جمالاً قلما تجده في بلاد أخرى. هذا الجمال فتن به الشعراء والمبدعون فتغنوا به غناءً بديعًا ظل خالدا مع الزمن:

312 – منازل للحسن تنسي جلقا
ونهرها السلسال ينسي بردا 6

وعبّر ابن خفاجة عن مشاعره نحو جمال الأندلس بقوله:

يا أهل أندلس لله دركم
ما وظل وأنهار وأشجار
ما جنة الخلد إلا في دياركم
ولو تخيرت هذا كنت أختار

ومثل ما تنوع الجمال في الطبيعة اكتسب مناخها سمة الاعتدال في كل مواسم السنة فلا تمل الإقامة فيها، كما أن السماء تجود عليها بأمطار معتدلة فتمتلئ



الوديان وتتفجر العيون وتخضر الطبيعة وتزدان بالورود والأعشاب وتورق الأشجار وتنضج الثمار. وأما جبالها فتكتسي بالثلوج في فصل الشتاء فتبدو في أجمل حلة. هذا المناخ المعتدل والطبيعة الجميلة فجّر أحاسيس ومشاعر الشعراء والكتاب والمبدعون فنعتوا الأندلس بكل النعوت الجميلة التي وهبها الله إياها. وكان حازم القرطاجني من هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بجمالها ولاسيما في مقصورته الخالدة فجاءت الأبيات عبارة عن بساط من الزهور والورود المتنوعة الألوان والأشكال. لقد قضى حازم في هذه الطبيعة الجميلة مرحلة الطفولة والشباب واستمتع بمناظرها الخلابة، فوصفها بدقة وأبدع فيها ما شاء حتى بدت الطبيعة كأنها جنة من جنان الدنيا.

## كيف جاء تصوير النعيم والأنس في المقصورة؟

إن حازمًا صوّر نعيم الأندلس بكل أشكاله وأنواعه التي تمتع العين وتريح الأذن ويستريح لها الفكر. فالطبيعة الجميلة بكل تضاريسها جزء هام من هذا النعيم الذي كان الأندلسيون يمرحون فيه. لكن هناك نعيم معنوي كان يقدره الأدباء والمفكرون في هذا البلد حق قدره وهو ما اشتملت عليه الأندلس من نهضة فكرية وعلمية وعمرانية وأمنية رعاها الملوك والأمراء بالمال والتشجيع والتتبع حتى غدت الأندلس مركزًا من مراكز الفكر والمعرفة في العالم آنذاك ومكانا للإقامة. كل ذلك تحقق بوجود الاستقرار والأمن والعدالة الاجتماعية والازدهار الاقتصادي، وقد شهد بهذا كل المؤرخين حتى الأعداء منهم، وما بقي من آثار عمراني فيها دال على ذلك. هذا هو النعيم الذي عاش في كنفه المسلمون في تلك الديار التي أصلحوها وبذلوا كل جهد لتصبح جنة على الأرض ومنارة عرفان تضيء ظلام الكون ومستقرًا آمنًا لكل من يلجأ إليها. وحازم حينما نظم المقصورة لمدح الخليفة الحفصي بتونس وهو أبو عبد الله المستنصر استرجع الأيام الجميلة التي قضاها في مرتع صباه وشبابه بالأندلس. إنها أيام طاب فيها الزمان وحلا مع ثلة من خيرة الإخوان الذين جمع بينهم الأنس والسرور والحلم والفكر الناضج، ولذلك قرن زمان النعيم أثناء إقامته مع هذا الخليفة بنعيم بلاده ومرتع صباه وشبابه قبل أن تعصف بها الأحداث التي مزّقتها وشرّدت أهلها وجعلتها أثرا بعد عين:

175 – طابت به الأيام لي حتى لقد
ذكرت فيما قد خلا عيشا حلا

فكيف حلا العيش هناك؟ وما هي العوامل التي ساعدت على ذلك؟ وهل هو نعيم يستحق أن يذكر بلهفة وشوق وترتاح له النفوس وتلذ به الأذن ويستقر نغمه في القلب؟

179 – أين الزمان الناضر الطلق الذي
كم قر فيه ناظري بما رأى؟

180 – أملأ سمعي ويدي من كل ما
تهواه نفسي من غناء وغنى [7]

لقد تحسّر الشاعر على هذا الزمان لأنه كان زمن المرح في ريعان الشباب حيث تقبل النفس على التمتع بأطيب ملذات الحياة في الطعام والتنزه في الطبيعة الجميلة ذات الأنهار الجارية والخضرة الدائمة والأشجار المورقة والثمار الناضجة والسهول الخصبة الممتدة. إن بلاد الأندلس كانت بحق جنة من جنان الدنيا، تطيب فيها الحياة وترتاح لها النفوس حتى إن المرء ليشعر فيها كأنه في أعياد دائمة وأفراح مستمرة لأن طعم الحياة يتجدد في كل منظر جميل من مناظرها الخلابة:

181 – في بقعة كجنة الخلد التي
يرى بها كل فؤاد ما اشتهى

182 – تجري بها من ماء ومن
خمر ومن رسل وأري قد صفا

183 – أقسم الأيام بين منظر
ومسمع يسبي العقول والنهى

هذه هي بلاد الأندلس التي قضى فيها الشاعر طفولته وشبابه، وعرف فيها أحلى أيام سعادته، فلماذا لا تكون أيامها – بالنسبة إليه – أعيادا ولياليها أعراسًا، ويصبح العيش فيها حلمًا كأحلام الكرى؟

187 – فالدهر عيد والليالي عرس
والعيش أحلام كأحلام الكرى [8]

إن كل ما حبا الله هذه الأرض من جمال واعتدال في كل الفصول كان يغري كل من يحب الجمال بالاستمتاع بالطبيعة في كل فصل من فصولها، فالإقامة فيها تزيل الهموم وتبعث في النفوس الرغبة في الحياة:

202 – وتنبري لنجعة الروض إذا
ما هبّ مطلول النسيم وانبرى

203 – وتنسري الأشجان عن قلوبنا
إذا الظلام عن سنا الصبح انسرى [9]

وتتنوع متع الحياة في الأندلس لكل الفئات شبابًا وكهولاً وشيوخًا، فالكل يقبل عليها للاستمتاع والتمتع بمباهج الحياة. وأما الشعراء والأدباء فيجدون فيها ما يفجر قريحتهم بالإبداع وما يحرك فكرهم للتأمل في هذا الكون الذي أبدعه الخالق وهو أحسن الخالقين. كما أن الشباب الطموح المرح يجد فيها كل ما يلبي رغبته في الاستمتاع بمباهج الحياة في غاباتها وهضابها وسهولها وجبالها وطيورها المتنوعة ووحوشها المختلفة وعيونها العذبة الجارية في كل مكان؛ فما ألذ الحياة مع الإخوان في هذه الأماكن التي يتجدد فيها الشباب!

242 – حتى إذا ما امتلأت حقائب
من الوحوش وخلا منها الملا

243 – ملنا إلى مولية موشية
قد حدب الغيث عليها وانحنى

244 – والآس والريحان قد صفّ وقد
ألقى عليه كل طاه ما طها

245 – ولفّ كل خابز مملوكه
في سعف الدوم وأصلاه لظى [10]

هكذا يصفو العيش وتلذ الحياة في طبيعة الأندلس الجميلة التي بقيت وشما في ذاكرة الشاعر، وكيف ينسى المرء أجمل أيام حياته؟

253 – وقد صفا العيش لنا بمنزل
قد سال صفو مائه من الصَفا 11

هذه الحياة التي ملئت أنسًا وسعادة ومرحًا في طبيعة جميلة كان يزينها وجود خيرة من شباب الأندلس حيث ينعمون بما وفّرت لهم طبيعة بلادهم الخلابة، ولا يشغلهم شيء عن الاستمتاع والمرح إلا التأمل والفكر الرصين والإبداع وكلهم من ذوي الحلم والشرف والكرم والأدب:

255 – لله ما صبابة خضت بهم
عصر الصبا بحر نعيم قد رها !
256 – من كل بحر للعلوم زاخر
وكل طود للحلوم قد رسا
257 – كم أوقد الكباء للساري! وكم
صب القدور في الجفان وكبا !
258 – وكم له من قبب معروفة
في قنن مرفوعة وفي صوى 12

هذه الصفوة من خيرة شباب الأندلس علما وحلما ونسبا لم تكن تترك لحظة للاستمتاع بطبيعة بلادهم التي حباها الله تنوعًا فريدًا في المناخ والنباتات والثمار والأشجار، فهناك أماكن لقضاء فصل الشتاء حيث الدفء والاستجمام في المياه الساخنة التي تتفجر من العيون التي توجد في كل مكان، وهناك أماكن لقضاء زمن الصيف حيث تجري العيون الصافية وتكثر الأشجار المورقة والظلال الممتدة والأعشاب الخضراء والطيور الغنّاء، وأما زمن الربيع فهو جنة على الأرض في بلاد الأندلس بالورود المتنوعة والسهول الخضراء الممتدة في كل اتجاه والطيور الصداحة على جذوع الأشجار والجو المعتدل الذي يغري بالسهر. هكذا كان يقضي خيرة شباب الأندلس أيام الاستجمام والراحة في الزمن الذي كان فيه الحكم الإسلامي ناشرا لواءه في هذه الأماكن بالعدل والاستقرار والرخاء والعلم والمعرفة والبناء والتعمير:

264 – ما شئت من مشتى بشاطي لجة
بين قباب وقصاب وبنى
265 – ومن مصيف فوق شاطي نهر
بين قصور وجسور وقرى
266 – ومربع على مياه مزنة
بين مروج وبطاح وربى
267 – وخرفة على مياه حمة
بين غصون وحصون وقرى
268 – نصيف بمرسية بمنزل
ضفا به الدوح على ماء صفا
269 – نقطع دنيانا بوصل الأنس في
مغتبق من روضه ومغتدى
270 – ونتناجى بالمنى أنفسنا
حيث تداعى الطير منها وانتجى
271 – مساقطين للقيط درر
في سمر في قمر قد استوى
272 – ملتقطين لسقيط زهر
من شجر في سحر قد اعتلى 13

هذه هي طبيعة الأندلس بجبالها وسهولها وهضابها وأنهارها ومنتزهاتها، عاش فيها المسلمون زمنًا طويلاً في العز والقوة والمنعة، وبنوا وأصلحوا وأسسوا الجامعات والمكتبات العامة وألفوا في العلوم الإنسانية والعقلية، فأصبحت الأندلس في عهدهم قبلة لكل من أراد اكتساب العلم والاستقرار وممارسة التجارة والعيش في أمن وأمان، ولم تنطفئ شعلتها إلا بعدما تفرق المسلمون وحارب بعضهم البعض من اجل الحكم، فقسموا البلاد إلى ممالك وطوائف كل واحد يريد الإبقاء على ما بيده ولو استعان بالأعداء ظنا منهم أن العدو هو المنقذ لهم، فضعفوا ضعفًا شديدًا حتى أصبحوا لقمة سائغة في فم العدو الذي نكّل بهم وأخرجهم من ديارهم، ولله الأمر من قبل ومن بعد:

يا للجزيرة أضحى أهلها جزرا
للحادثات وأمسى جدها تعسا

ولم تنفع استغاثة أهلها لقادة المسلمين في شمال إفريقيا لأن المصاب كان جللاً والخطب كان كبيرًا:

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا
إن السبيل إلى منجاتها درسا 14

وقبل خروج حازم من الأندلس كان قد شاهد بدايات مآسي المسلمين في المدن التي سقطت بيد العدو، وما فعل فيها من تقتيل وتخريب وتهجير لأهلها، فقال في أبيات من المقصورة:

حتى إذا ما ضاحكت مرسية
بكت على رسم حبيب قد خلا
وندبت معاهدًا أنحى العدى
فيها على رسم الهدى حتى عفا 15

لقد كانت الأندلس قبل هذه المآسي عصية على العدو بوحدة المسلمين وتعاونهم، وقد ذكر حازم كيف نال النصارى الهزائم المتكررة في كمرحلة العز وبخاصة في عهد المرابطين والموحدين الذين كانوا حماة لبلاد الإسلام في هذا الجناح، وقد أشار إلى ما حقّق الموحدون من نصر مؤزر على العدو في معركة "الأرك" الشهيرة، فقال:

903 – فأمنوا الدنيا بترويع العدى
بالعدوة الدنيا ، وفي أقصى العدى
904 – قادوا إلى أندلس كتائبا
أمامها النصر العزيز قد قدى
905 – وجللوا شط المجاز سبّقا
تعدو على غزو الأعادي الجمزى
906 – وصبحوا "الأرك" بجيش غطّ في
آذيه "أذفنش" لما أن غطا
907 – وخلفوا بالبيض قرص الشمس في
أرهاجه حتى رأوه قد صفا 16

الهوامش:

1 – حازم القرطاجني شاعر وأديب وبلاغي وناقد نشأ في الأندلس وقضى شبابه متنقلا بين قرطاجنة ومرسية، وكانت الأندلس في هذه المرحلة ما زالت تنعم بالهدوء والاستقرار. تلقى مبادئ تعليمه على يد أبيه ثم اتصل بعدد كبير من الشيوخ أبرزهم الشلوبين عالم زمانه في النحو وقد قرأ عليه كتاب سيبويه، كما وجهه إلى دراسة المنطق والبلاغة والشعر. وقد استقر في نهاية حياته في تونس في عهد الحفصيين، ومدح أبا زكرياء الحفصي بهذه المقصورة الخالدة.

2 – منهاج البلغاء: 122.

3 – رفع الحجب: 1 /114.

4 – منهاج البلغاء: 82.

5 – مقدمة منهاج البلغاء: 86.

6 – رفع الحجب: 2 /691 . جلق: موضع بالشام، وقد ذكره حسان بن ثابت، رضي الله عنه، في قوله

لله در عصابة نادمتهم قدما بجلق في الزمان الأول

وبردى: نهر بالشام.

7– رفع الحجب: 2 /554

8– المصدر نفسه: 2 /556

9 – "" "" 2 /558

10 – " " 2 /617 . المولية: الأرض التي جادها الولي وهو المطر الذي يأتي بعد الوسمي .

11 – " " 2 /624 .

12 – " " 2 /627 . الكباء : ضرب من العود

13 – " " 2 /638.

14 – من قصيدة استصرخ فيها ابن الأبار الملك الحفصي بتونس.

15 – رفع الحجب 2 /832 . الضمير في قوله "ضاحكت" يعود على السحب التي جللت سماء مرسية. وكنى بها هنا عما أصابها من بلاء على يد العدو.

16 – المصدر نفسه: 4 /1495. أذفنش: ملك العدو.

المصادر والمراجع:

1 – ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. تصحيح عبدالرحمن البرقوقي. دار الأندلس – بيروت.

2 – رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة. أبو القاسم الشريف السبتي. تحقيق وشرح، صاحب المقال. مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. ط 1 .1997م

3 – القطوف اليانعة من ثمار جنة الأندلس الدانية . د . عبد أنيس الطباع . دار ابن زيدون – بيروت . ط1 . 1986م.

# "العقل الجديد"

## من وجهة نظر العلوم المعرفية




د. إسماعيل الموساوي

كاتب وباحث في الفلسفة - المغرب

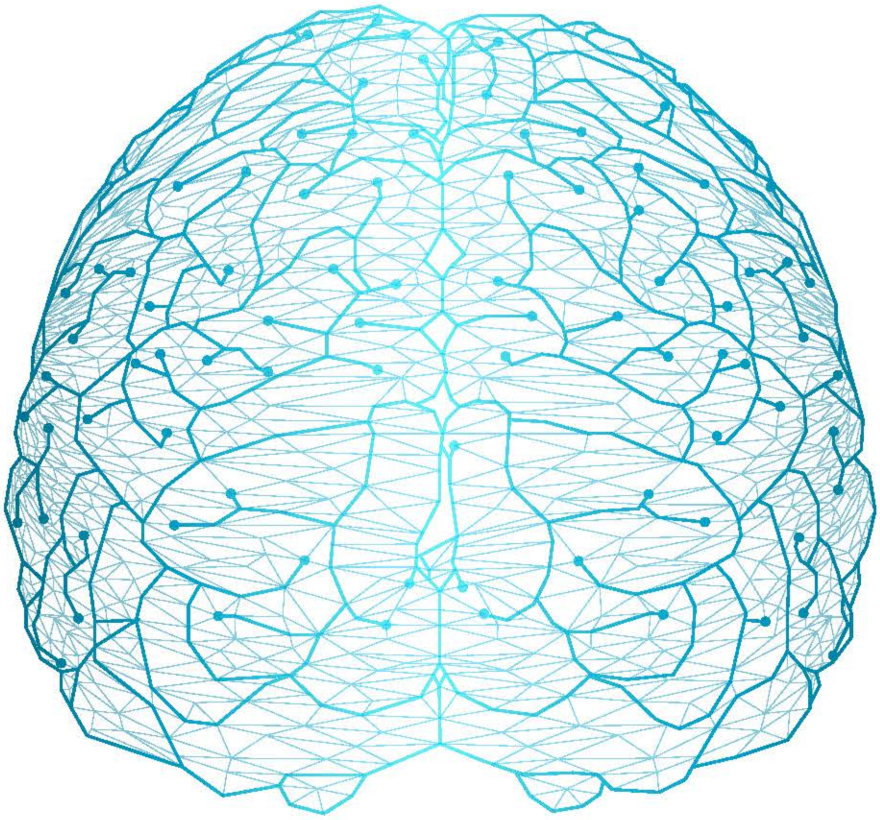

**تقديم:**

نسعى في هذا المقال إلى مقاربة إشكال من بين الإشكالات التي تم مناقشتها داخل مجال العلوم المعرفية Cognitive science بوصفها مبحثًا علميًا يُعنى بدراسة العقل دراسة علمية ومتكاملة، وهو إشكال: إعادة تشكيل العلوم المعرفية لمفهوم العقل التي قطعت مع كل التفسيرات الفلسفية التقليدية الأحادية الطرح، سواءً تلك التي تفسر ظواهر العقل وحضوره في الوجود الواقعي عقلانيًا أو تلك التي تفسر وظائف العقل تجريبيًا وحسيًا، مستفيدة من التطورات العلمية المهمة الحاصلة في مجموعة العلوم خلال الحقبة المعاصرة. فإذا كانت جل التفسيرات التي قُدمت للعقل أحادية الطرح وعقيمة التدليل والبرهنة على حقيقته من وجهة مقاربة العلوم المعرفية، فكيف عالجت هذه الأخيرة إشكال العقل؟ وبمعنى أدق: كيف أعادت العلوم المعرفية تشكيل العقل إعادةً تنسجم مع تطور ونتائج العلوم المعاصرة؟

لا يستقيم الحديث عن العلوم المعرفية وإعادة تشكيلها للعقل في نظرنا دون استحضار الدور الذي لعبه كل من الاتجاه العقلي مع ديكارت في حديثه عن دور العقل في المعرفة وإبراز أهميته، والاتجاه التجريبي مع لوك وهيوم في نقدهما لفطرية العقل وإبرازهما لأهمية التجربة والحس والانفعالات.

ينظر ديكارت إلى أن هناك نظامين للواقع، وهما "الفكر أو الجوهر"[1] و"المادة أو الجواهر ممتدة"[2]، وكلاهما من خلق الإله، ويعتبر بأن الإنسان هو الكائن الوحيد في الوجود الذي يتكون من هذين الواقعتين، فهو من هذا المنطلق جسد أو كائن حي، أي مادة، ومن ناحية أخرى هو "روح" أي فكر. ووظيفة الروح هي منح الإنسان القدرة على خلق الأفكار والأحلام والصور والتمثلات، مما يجعل ديكارت يقيم اختلاف بين الإنسان والحيوان من حيث أن هذا الأخير لا يملك الحرية في خلق الأفكار لأنه خاضع للقوانين الطبيعة، فإن تصور "ديكارت لطبيعة إنسانية مزدوجة هو الذي وضع ديكارت في خانة النزعة الفلسفية الثنائية"[3].

فهذا التصور يضع مشكلاً لازمًا يظهر من خلال سؤال عن كيفية تأثير الفكر أو الروح في الجسد وهما متصلان ومن طبيعتين مختلفتين تمامًا، ولا يمكن اختزال أحدهما في الأخر. فيقول ديكارت بأن محل التقائهما هو الدماغ، وهو ما يسمى في البيولوجيا المعاصرة "بالغدة الصنوبرية"[4]. وهو ما يسمح له بالتوفيق بين توجهين المثالي والمادي، إذ تمكن من جعل الفكر سابقًا ومتحكمًا في الجسد نظرًا إلى قدرته على الحرية والإرادة، وفي الوقت نفسه اعتبر ديكارت الجسد كآلة تكاد تكون ميكانيكية عندما جعل تأثير الفكر فيه هو الدماغ أي كجسد وبالتالي المادة. أما الفكر هو "جوهر بسيط لا ينحل وبذلك فهو خالد"[5]. ومن هنا كان العقل – حسب ديكارت – فطري في الإنسان، فالناس متساوون في امتلاك العقل، بإمكانهم التمييز بين الحق والباطل، ولكنهم مختلفون في طرق استخدامه، من أجل بلوغ المعرفة اليقينية ولهذا يقول ديكارت في كتابه مقال عن المنهج بأن "العقل هو أحسن



توزعًا بين الناس (بالتساوي) إذ يعتقد كل فرد أنه أوتي منه كفاية"[6].

يشكل العقل عند ديكارت المصدر الأساسي للمعرفة اليقينية، فهو يشتمل على أفكار فطرية واستعدادات أولية ومبادئ قبلية سابقة على كل تجربة، كالمبادئ المنطقية والرياضية (مثال فكرة الكل أكبر من الجزء...) وفكرة الكوجيطو نفسها تتحقق بالبداهة العقلية. لذلك فمحتويات العقل قبلية (a priori) تتميز بصفة الضرورة والشمول والوضوح والتميز بعكس المعرفة الحسية تستند إلى الحواس التي قد تخدع أو تخطئ، وبالتالي تنتج معارف جزئية وعرضية ومشتتة.

وعلى نقيض الاتجاه العقلي يأتي الاتجاه التجريبي ينكر فطرية الأفكار والعقل عند ديكارت، كما هو الحال عند جون لوك الذي ينكر وجود مبادئ وأفكار فطرية كما حددها ديكارت، حيث يؤكد أن العقل صفحة بيضاء، ليس فيها شيء سابق على التجربة، يقول جون لوك "لا يوجد في العقل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس"[7]. والعقل من هذا المنظور حسب لوك لا يعمل إلا بعد أن تتوفر له معطيات التجربة، بوصفها الموارد التي لا يستغنى عنها لكي يمارس العقل نشاطه، من هنا يمكن القول بأن محتويات العقل بعدية (a posteriori) ولكي نحصل على "المعرفة صادقة يجب أن نوجه الفكر إلى الطبيعة الثابتة للأشياء وعلاقتها الدائمة، لا أن نأتي بالأشياء إلى فكرنا[8] "كما أنه حسب لوك "من البين أن الفكر لا يدرك الأشياء مباشرة، بواسطة ما لديه عنها من معان"[9].

ومن هذا المنطلق كذلك فالعقل لا يكون متساويًا بين الناس، بل مختلفًا باختلاف التجارب الشخصية. لذلك فالعقل غير فطري في الإنسان، وليس مستودعًا لحقائق خالدة ومطلقة وثابتة، بل هو مكتسب بشكل وعاء لمعطيات التجربة الحسية.

أما دافيد هيوم فهو يجعل العقل خاضعًا لمجموع الإدراكات Perceptions وهي الانفعالات والمعاني بلغة لوك، ومن هنا كانت المعرفة عند هيوم "هي مجموع الإدراكات أي الأفكار بلغة ديكارت أو معان بلغة لوك وباركلي، والإدراكات منها انفعالات ومنها أفكار أو معاني بعضها ببعض، وبينها وبين الانفعالات"[10]، ووظيفة العقل/الذهن هي مجرد "قبول الانفعالات"[11]، حيث تكون هناك علاقات بين هذه الانفعالات من حيث تكون بعضها علل وبعضها الآخر معلولات، ومن هنا يبن هيوم بأنه ليس هناك شيء في العقل شيء غريزي لأن الحواس تظهر لنا مع تعاقب الظواهر الخارجية.

ففي القسم الثاني من كتاب مقالة في الطبيعة الإنسانية يقول هيوم "لا يمكن أن يحظر في الذهن سوى إدراكات فيلزم أنه من الممتع علينا أن نتصور أو نكون معنى شيء يختلف بالنوع عن المعاني والانفعالات فلنوجه أنفسنا إلى الخارج ما استطعنا، ولتثب مخيلتنا إلى السموات أو إلى أقاصي الكون، فلن نخطو أبدًا خطوة إلا ما بعد أنفسنا"[12].

ونفس الأمر يتعرض له هيوم في كتابه مبحث في الفهم البشري إذ العقل في نظره خاضع لإدراكين يتميزان ويختلفان من درجة القوة والحيوية. أولاً، هي التي نجدها عند هيوم تسمى "بالأفكار أو أديات"[13] وهي أقل حيوية، أما الثانية فهي "الانطباعات"[14] والمقصود بها حسب هيوم هي كل ما هو أكثر حياة حيث نسمع ونرى ونلمس ونحب ونكره ونرغب ونريد.

ومن هنا حسب هيوم فإن قدرة "الذهن الخلاقة لا تتعدى ملكة التركيب والنقل والزيادة والإنقاص للمواد التي تزودنا بها الخبرة والحواس"[15].

برغم من بسط هذا النقاش حول طبيعة العقل من لدن هذين الاتجاهين إلا أن السبل التدليل المعتمد عليها إلى حد الآن عقيمة وغير مجدية، إذ الأمر يتطلب في نظر الطرفين تقويضهما بمنهج أكثر نجاعة وقادر على تحصيل الحقائق، إذ نجد الاتجاه الأول تبنى طريق العقل، والاتجاه الثاني تبنى طريق الحس، فيختلفا من وجهة نظرتهما للعقل. بحيث "سلم التوجهان معًا بموضوعية الحقيقة، وبقدرة الإنسان على التنظيم العالم المادي بشكل مضبوط و دقيق، وصياغة الظواهر الطبيعية عبر قوانين كلية"[16].

إلا أن التطورات التي عرفتها العديد من المباحث ستفضي بالدارسين مع بداية القرن العشرين إلى إعادة النظر في مسألة خلفتها التصورات الحديثة للعقل من قبيل إقامة علاقة حتمية والخطية بين الظواهر، سواء على مستوى الأحداث الطبيعية أو الإنسانية، ومن تمت ستتجه بعض الدراسات إلى مراجعة هذه التصورات المبينة على الحتمية والقطعية التي كانت تنطلق من التسليم بمبدأين أساسين هما[17]:

- أحادية التفكير الإنساني: تم التسليم بأن العقل الإنساني واحد في طرق تفكير ومسالك استدلالاته. فهو يشتغل وفق قوانين ومبادئ كلية مطلقة.
- الإنسان قادر على تحصيل الحقائق: كل شيء يحدث وفق نظام ثابت ومحدد، بشكل يسمح لنا بالتنبؤ في المستقبل، ومن تم التحكم في مجرى الظواهر الطبيعية والإنسانية. فكانت النتيجة طغيان النظرة الأداتية والحتمية التي تقول بأن كل ما يحدث في الكون يخضع للقوانين علية.

فهذه التطورات الحاصلة في المجال العلمي عمدت إلى التدليل على تهافت الرأي القائل بأن الإنسان يفكر وفق مرجعية كلية، ويستدل وفق أنماط محددة طبعًا ستكون "بضرورة إعادة النظر في أنماط وطرق استدلالاتنا والبداية ستكون باستبعاد تلك التصورات والمقاربات التي ادعت أن فهم الظواهر الطبيعية والإنسانية يتوقف على التسليم بوجود علاقات حتمية بينها"[18]،



دافيد هيوم



رينيه ديكارت

مما ساهم في التخلي عن المفاهيم التقليدية التي كانت تأسر الوجود بثنائية الصدق والكذب وعدم إعمال الفكر للبحث عن بدائل أخرى تخرج البشرية من ضنك الوجود وأسره.

هذا الأمر بدوره سينقلنا في خضم العلوم المعرفية من التساؤل في طبيعة المعرفة إلى طبيعة العقل. وهذا الأمر سيزج بنا في دائرة الحديث عن التفسير السلوكي للعقل وانتقاده من طرف علم النفس المعرفي.

**• التفسير السلوكي للعقل وانتقاده من طرف علم النفس المعرفي:**

مع بداية القرن الماضي بدأ الوضع الذي ادعت فيه السلوكية استحالة القيام بدراسة علمية لما يقع في العلبة السوداء يتغير، حيث بدأ الطرح يعرف نوعًا من التراجع والاحتشام التي كانت "تفسر سلوكيات الإنسان بالاستناد إلى معيار المثير والاستجابة"[19]. فقد فشلت فيما يتعلق بتفسير السلوكيات الأكثر تعقيدًا مثل "التفكير المجرد والإبداع والقدرة على حل المشاكل المعقدة، وأخذ القرار وغيرها"[20].

أدى هذا الوضع إلى محاولة إبطال تصورات السلوكيين من قبل علماء النفس المعرفي حيث ركزوا على انتقادهم لمشروع السلوكية القاضي باختزال البحث في السلوك القابل للملاحظة. حيث رفضوا هذا التصور ليقولوا بأن "الموضوع الرئيسي في علم النفس يجب أن يبقى هو مبحث العقل، وأن سلوك الإنسان دليل على وجود العقل"[21]. ومن هذا المنطلق سيتخلى علماء النفس المعرفي عن البحث في الأنشطة الذهنية والسلسلات المعرفية، وقالت بأن التفسير المبني على العلاقة السببية وبين المثير والاستجابة يبقى محدودًا وضعيفًا، ومن هذا المنطلق "أصر علماء النفس المعرفي على خطأ التصور القائل بأن العقل علبة سوداء مغلقة"[22].

ومن هنا سيدخل علماء النفس المعرفي قضايا العقل ضمن أولوياتهم، وسيتوازن هذا التصور مع مجموعة من الأبحاث التي أنجزت في مجموعة من الحقول المعرفية أخرى، وعليه أكدت دراسات في هذا المجال على أهمية الظواهر والوقائع التي تحصل بين المثير والاستجابة، أي تلك العمليات العقلية التي تكون فاعلة على مستوى الصلة بينهما، والتي تلعب دورًا هاما في الدلالة على كل فعل يأتيه الإنسان. وعلى هذا، سيتم نزع الطابع الآلي عن هذا المعيار ليحتفظ بدور إيجابي وفعال يتمثل في التفاعلات التي يقيمها الفرد بين المثيرات الداخلية والأفعال الخارجية.

وعلى هذا الاعتبار سيتم تعويض مفهوم السلوك بمفهوم المعلومة لأن الأول لم يعد يفي بالغرض المطلوب، فأصبحت المفاهيم التي رفضتها السلوكية باعتبارها مفاهيم لا يمكن ملاحظتها بشكل مباشر مفاهيم تتوقف عليها مقومات العقل.

بالإضافة إلى هذا النقاش المفتوح في علم النفس، هناك نقاش آخر حول نفس القضية في مجموعة من التيارات العلمية من قبيل الفلسفة العصبية ونظرية "المظهر المزدوج" Dual aspect theory، والنزعة الوظيفية ونظرية الانبثاق[23].

**• الفلسفة العصبية (النزعة السلوكية والنزعة الاقصائية):**

هذه المدرسة تعتبر كل العمليات العقلية أو الفكرية التي يقوم بها الإنسان يطابقها نشاط عصبي يمكن وصفه من خلال عملية فيزيائية وكيميائية، وهو ما يعني أن معرفة أحدهما تغنينا من معرفة الثاني لأنهما، بمعنى ما، شيء واحد. ويمثل هذا الاتجاه "بول وباتريس تشورتشلاند" paul et patricia chourchland اللذان يزعمان أن الفكر ليس سوى تفاعلاً بين الخلايا العصبية أو العصبونات ومن ثم وجبت دراسة الفكر حسب هذه المدرسة في مجال العلوم العصبية neuro sciences.

حيث صاغ بول تشورتشلاند نظرية تدعى المادية الإقصائية Eliminative theory التي تنفي وجود أي حالة ذهنية، مثل الفكر والوعي والمشاعر والأفكار، بالنسبة إلى العالم التجريبي. وإذا كانت هذه الألفاظ متداولة بين الناس فليست في الأصل سوى وقائع عصبية. أما الاستعمال مثل هذه الألفاظ راجع إلى عدم قدرة الناس على وصف العمليات العصبية الحقيقية.

أما باترس تشورتشلاند فتقر إلا أنه يجب إقصاء كل نزعة نفسية لمصلحة العلوم العصبية.

وقد وجه لهذا الاتجاه العديد من الانتقادات على اعتبار أن هذا التصور يحمل طابعًا اختزاليًا مفرطًا، في مسألة اختزال ما هو عقلي في ما هو عصبي.

**• نظرية المظهر المزدوج dual aspect theory :**

ينطلق هذا الاتجاه من فكرة قوامها أن هناك تطابقا بين الجانب الذاتي المتخصص في الانطباعات والوعي والمشاعر، والجانب الموضوعي، أي الأنشطة الكيميائية والفيزيائية والبيولوجيا للدماغ. وتقول بأن الظواهر الفيزيائية تسبب الظواهر النفسية، وهذه الأخيرة لا تتسبب في شيء، ويمثل هذا الاتجاه كل من طوماس نيجل وفرانك جاكسون.

مثلت هذه النظرية في الحقيقة رد فعل على التصور الإقصائي الذي يطابق بين الفكر والدماغ، فعلى الرغم من أنها تقر بأن الأفكار لها دعامة مادية فإنها لا تقبل اختزال الفكر في الدماغ أو مطابقته مع العمليات الدماغية، ومن ثم فإن هناك وجهين للعملة نفسها لا يقبلان القسمة، مثل الورقة النقدية لها وجه موضوعي والآخر ذاتي.

**• النزعة الوظيفية[24]:**

انتقدت اتجاه النزعة المادية والنزعة السلوكية اللتين تنكران صفات العقل كالوعي والقصدية، مع محاولة تجنب الذاتية. تزعم دراسة الفكر من دون الاهتمام بدعامته المادية لأن الفكرة الواحدة يمكن التعبير عنها باعتماد دعائم فيزيائية مختلفة جدًا، إذ يمكن أن تلتفظ أو تكتب العبارة نفسها أو تنحتها أو تنقشها، فلا نهتم إلا بمضمون الرسالة الذي يظل هو نفسه. يمثل هذا الاتجاه كل من جيري فودور وهيلاري بوتنام، وإن كان هذا الأخير قد غير رأيه فيما بعد[25].

ويقوم هذا التصور على فكرة أساسية هي من ممكن قياس الزمن سواء بالساعة الميكانيكية أو ساعة الكوارتز، أو ساعة شمسية أو مائية، لكننا في آخر المطاف تنجز نفس الوظيفة، بمعنى أننا نستطيع

تنفيذ الوظيفة نفسها بمعدات ووسائل مختلفة تمامًا، من دون أن نصف الدعامة المادية وصفًا شاملاً، وهذا هو ما يعبر عنه هيلاري بوتنام بقوله "إن اشتغال الآلة الحاسبة، وفق النزعة الوظيفية، مثلاً يفسر عن طريق فيزياء الآلة الحاسبة"[26]، أما جيري فودور فقد استبدل مفهوم العقل بمفهوم الفكر من أجل تجنب النزعتين الاختزاليتين، النزعة السلوكية المنطقية والنزعة المادية الفسيولوجية، وذلك من خلال وصف الفكر بالاعتماد نموذج الحساب Computation باعتباره يماثل بين الخصائص الوظيفية للجهاز العصبي والخصائص الفيزيائية للجهاز الآلي، لأن هناك تماثل في نظره، بين الحالات النفسية للجهاز العصبي والحالات المنظمة للآلة الحاسوبية.

- **التصور الطبيعي البيولوجي:**

ينظر إلى الفكر باعتباره حالة عصبية لكنها توجد في مستوى من مستويات الدماغ المختلفة، يمثل هذا التصور جون سيرل، إذ ينظر هذا الاتجاه إلى الفكر باعتباره يحتاج إلى دعامة عضوية لكنه يشكل خاصية "منبثقة" من مجموع الخلايا العصبية وليس خلية عصبية واحدة. كما هو الحال في الماء الذي ينبثق من تركيبة الأكسجين والهدروجين، لكنه لا يمكن أن نجد خصائص الماء في أحد هذين المكونين منعزلاً، بمعنى أن العملية الذهنية تنتج من تفاعل الخلايا العصبية.

وعليه، يتضح لنا أن هذا التصور هو تصور قصدي يرفض اختزال الجانب الفكري في الجانب الفيزيائي لأن كل علم يعالج الوقائع في مستوى معين من التحليل أو تطور الواقع، وعليه يعرف سيرل القصدية في كتابه القصدية بحث في فلسفة العقل (1983) Intentionalitiy an Essay in The Philosophy of Mind بأنها هي تلك الصفة للحالات العقلية والأحداث المتعددة التي بها يتم توجيه هذه الحالات والأحداث، أو حول موضوعات وحالات في العالم، أنا على سبيل المثال، لدي اعتقاد فإنه لا بد أن يكون كذا وكذا حول هذه الحالة، إذا كان لدي خوف، فيجب أن يكون خوفًا من شيء ما، أو شيء ما سوف يحدث، إذا كانت لدي رغبة، فيجب أن تكون رغبة لفعل شيء ما، أو شيء ما ينبغي أن يحصل أو مثل هذه الحالات. إذا كان لدي قصد، فيجب أن يكون قصد لفعل شيء ما، وهكذا من خلال عدد كبير من الحالات الأخرى[27]. كما لا يجب أن نعتبر العلاقة بين علم النفس والعلوم العصبية علاقة خضوع بل اختلاف من حيث المقاربة طبقا لاختلاف مستوى تنظيم المادة.

فسيرل يرى طبيعة الفكر والدماغ متميزة إلى حد يجعل مقارنتها بأي شيء سواء كان عضوًا أو حاسوبيًا كما تزعم النزعة الوظيفية، أمرًا مآله الفشل إذ نجد في كتابه إعادة اكتشاف العقل قد وجه نقدًا شديدًا لتصورات المادية سواء في الفلسفة أو في العلوم المعرفية من حيث أنها لا تلتزم بالموضوعية ولأنها كذلك تجرد النشاط الذهني من خصائصه الأساسية: الوعي والقصدية والذاتية، فسيرل يرى أن فلسفة العقل أهم المشكلات الفلسفية والعلمية المعاصر، إنها انتقال من فلسفة اللغة إلى فلسفة العقل، لأن هذا الأخير يماثل الجسد إن لم نقل إنه هو، إذ يمثل الوسيط بيننا وبين المحيط أو العالم المادي. إذ أصبح التساؤل حول الجسد تساؤل حول الخصائص الجوهرية للإنسان، إنه إعادة صياغة السؤال التقليدي ما الإنسان؟

إن الدماغ في نظر سيرل عضو حي لكنه لا يختزل في مجموعة من المدارات الكهربائية، ومن ثم فالوعي ليس وهما بل هو صورة الفكر، ويقر سيرل أنه يمكن مقاربة الوعي انطلاقًا من خاصية الانبثاق في الدماغ، ويقول بأن خطأ هذه التصور راجع بالأساس إلى إسقاطها نماذج تفسيرية من مجالات علمية مختلفة، على مجال معرفي مغاير.

تدافع النزعة الواقعية القصدية لجون سيرل عن العلاقة المزدوجة بين الحالات الذهنية التي تحدثها عمليات الدماغ وبين تلك التي تحقق في بنية الدماغ وهو ما عبر عنه جون سيرل في كتابه العقل قائلاً "تكمن أطروحتي في كون الظواهر الذهنية مؤسسة بيولوجيا: إنها تحدث في الوقع نفسه عن طريق الميكانيزمات الدماغية وتتحقق في بنية الدماغ. من هذا المنطلق يرجع الوعي والقصدية إلى البيولوجيا الإنسانية تمامًا مثل الهضم والدورة الدموية (...)، لا يكمن الحل الصحيح لمشكل الفكر والجسد في إنكار واقع الظواهر العقلية بل في التقدير الصحيح للطبيعة البيولوجية"[28]؛ لأن الوعي والحالات الواعية هي نفسها سمات تحدث على مستوى الدماغ. وعليه، فإن الوعي حسب سيرل ظاهرة بيولوجية، ويجب التفكير في الوعي كجزء عادي من تاريخنا البيولوجي[29].

إن جون سيرل يحافظ على التمييز بين الدماغ والفكر إذ نجده يعرفه بـ "متواليات الأفكار والأحاسيس والتجارب الواعية أو الغير الواعية التي تشكل مجتمعة حياتنا الذهنية"[30]، ومن هنا يعارض جون سيرل النزعات السلوكية والوظيفية والنفسية التي تنكر امتلاك الإنسان الحالات الذهنية سواء واعية أو غير واعية، لأن الوعي، في نظر سيرل، هو المحدد الجوهري للوجود الإنساني لأنه يمنحه الدلالة ويميزه عن الآلة أولاً وعن باقي الموجودات غير الواعية.

## الهوامش

1 – تيبس يوسف، تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، عالم الفكر، 2009، العدد 4 المجلد 37 أبريل، ص: 42.

2 – نفس المرجع، ص: 42.

3 – نفس المرجع، ص: 42.

4 – نفس المرجع، ص: 42.

5 – تيبس يوسف، تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، عالم الفكر، 2009، العدد 4 المجلد 37 أبريل ، ص: 43.

6 – ديكارت، 1985 ، ، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الثانية، ص: 161.

7 – كرم يوسف ، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ص: 136.

8 – كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، الطبعة الخامسة، ص: 146.

9 – نفس المرجع، ص: 148.

10 – نفس المرجع، ص: 173.

11 – نفس المرجع، ص: 174.

12 – نفس المرجع، ص: 177.

13 – دافيدهيوم، 2008، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة موسى وهبة، دار الفارابي، الطبعة الأولى، ص:38.

14 – دافيد هيوم، 2008، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة موسى وهبة، دار الفارابي، الطبعة الأولى ، ص: 38.

15 – دافيد هيوم، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة موسى وهبة، دار الفارابي، الطبعة الأولى 2008، ص: 39.

16 – الباهي حسان ، 2012، الذكاء الصناعي وتحديات مجتمع المعرفة، حنكة الآلة أمام حكمة العقل، إفريقيا الشرق ص: 40 .

17 – نفس المرجع، نفس الصفحة.

18 – نفس المرجع السابق، ص: 41 .

19 – نفس المرجع، ص: 44.

20 – نفس المرجع، نفس الصفحة.

21 – نفس المرجع، نفس الصفحة.

22 – نفس المرجع، ص: 45/44.

23 – إن حديثنا عن هذه التيارات سيستند على مقال رصين في هذا السياق للدكتور: يوسف تيبس، تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، عالم الفكر،2009، العدد 4 المجلد 37 أبريل، وتجدر الإشارة إلى أن توظيفنا لهذه التيارات سيكون بتصرف.

24 – إن المقصود بالوظيفية عند بوتنام ليس المدرسة الوظيفية الفرنسية التي ظهرت في اللسانيات والعلوم الاجتماعية.

25 – برزت الوظيفية في صور عدة منها الوظيفية الآلية "وظيفة الآلة" مع هيلاري بوتنام الذي نظر إلى الحالات العقيلة على أنها تشبه الحالات الوظيفية أو المنطقية للحاسوب في مقاله "العقول والآلات" 1960، ثم عاد وأنكرها، وقد تخلى عن الوظيفة بعد أن أخفقت في الكشف عن الطبيعة الحقيقة لحالات العقل في مقاله "التمثل والواقع" 1988.

27 – تيبس يوسف، تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، عالم الفكر، 2009، العدد 4 المجلد 37 أبريل، ص: 52.

28 – Searle John □1983□ Intentionality : An Essay in The Philosophy of Mind، Cambridge University Press، p :1

29 – جون سيرل، العقل، مدخل موجز، سبتمبر 2007، ترجمة د.ميشيل حنا متياس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 343، ص: 14.

Searle john (2000)، Conciousness And language، cambridage university press، cambridage، p :8

جون سيرل، العقل، مدخل موجز، سبتمبر 2007، ترجمة د.ميشيل حنا متياس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 343، ص: 94.

## لائحة المصادر والمراجع المعتمدة:


لائحة المصادر والمراجع المعتمدة:

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- ديكارت، 1985، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الثانية.
- كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، الطبعة الخامسة،.
- دافيد هيوم، 2008، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة: موسى وهبة، دار الفارابي، الطبعة الأولى.
- الباهي حسان، 2012، الذكاء الصناعي وتحديات مجتمع المعرفة، حنكة الآلة أمام حكمة العقل، إفريقيا الشرق.
- جون سيرل، العقل، مدخل موجز، سبتمبر 2007، ترجمة د.ميشيل حنا متياس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 343.

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

- Searle John □1983□ Intentionality : An Essay in The Philosophy of Mind، Cambridge University Press.
- Searle john □2000 □، Conciousness And language، cambridge university press، cambridge.

**المجلات:**

-تيبس يوسف، تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، عالم الفكر، 2009، العدد 4 المجلد 37 أبريل.



# رواية التاريخ

# معاينة في التمثيل الثقافي




أ.د. نادية هناوي سعدون

ناقدة من العراق – كلية التربية – قسم اللغة العربية – الجامعة المستنصرية بغداد


شبه إدوارد سعيد حال المثقف الفرد في الكتابة ومحاصرة الولاء له بلا هوادة، مع حال المرأة الكاتبة التي تحاول مقاومة قيم الذكورية في الكتابة منطلقا من رؤية درامية للتاريخ . وبالرجوع إلى المنجز الروائي العربي الموظف للتاريخ ولقاعدة النقد الأدبي النظري والتطبيقي المزامن له والمهتم به؛ فإننا سنلمس بجلاء أن التمثيل للتاريخ يتحدد بخيارين أولهما يتجسد في انتقاء التوظيف التقليدي في تمثيل محكي التاريخ سرديًا وهو ما تعكسه الرواية التاريخية والخيار الأخر يتجسد في الكيفيات التقانية التي تقلب هذا التمثيل وتؤدي وظيفة اشهارية عبر اللعب على المضمر الذي سكت عنه التاريخ الرسمي وحاول تهميشه وهو ما تعكسه رواية التاريخ.

وشهدت تمثيلات النقاد العرب اختلافات كثيرة حول الروايات التي تستثمر الحدث التاريخي كمفاهيم وتقانات وتلك الروايات التي توظف التاريخ كوسيلة لا غاية فضلاً عن التباين في الرؤى إزاء الاصطلاح الاجناسي الذي يضع الحدود النظرية والأطر المنهجية والمواصفات الإجرائية لهذا النمط من التوظيف السردي، ولا تكاد نجد عند النقاد العرب اتفاقًا اصطلاحيًا على تبني تسمية مثلى تعطي لهذا الاشتغال السردي توصيفًا يحظى بإجماع ميدئي على صلاحيته الاجناسية ولعل السبب عائد إلى واحد من أمرين:

الأمر الأول/ التباين في الترجمة للمصطلح الغربي، فمثلاً اعتمد المترجم حيدر الحاج إسماعيل في ترجمة اجتراح ليندا هتشيون لهذا الجنس من السرد بـ( ميتا خرافة التاريخية) تماشيًا مع اهتمامها بنظرية التاريخ في مرحلة ما بعد الحداثية.

الأمر الثاني/ اختلاف الاجتهاد التطبيقي في معاينة المنظور المفهوماتي وتطبيقه إجرائيًا على السرد والتاريخ معًا، والسبب التفاوت بين منظري السردية الحديثة في توصيف شعرية هذا الاتجاه من السرد وبين منظري سرديات ما بعد الحداثية.

ويبقى الأمر رهنًا بفهم وظائفية الكتابة الروائية

والدور الطليعي الذي ينبغي أن يؤديه الكاتب بوصفه مثقفًا تمثيليًا أي ذلك المثقف الذي يتسبب بهزة أرضية مثل الزلازل وهو يصدم الناس بما يقول ويفعل.

وبناء على ما تمّ توضيحه آنفًا ووفقًا لمتطلبات التحديد الاجناسي، فإننا سنختار هنا أقرب التسميات وأكثرها اختصارًا ودلالة وهو (رواية التاريخ) ومسوغات اعتمادنا هذا التوصيف ترجع إلى:

أولاً/ الرغبة الصميمية في التفريق بين هذا النوع من السرد الميتا تاريخي من جهة والسرد الروائي التاريخي التقليدي من جهة أخرى.

ثانيًا/ منح السرد الميتا تاريخي ثوبًا جديدًا يتناسب والبعد النظري الذي يتجسد فيه ويتمظهر من خلاله في ظل حقبة ما بعد الحداثة.

ثالثًا/ توكيد أن التاريخ ليس هو الغاية والرواية هي الوسيلة؛ وإنما الرواية هي الغاية التي ينبغي للتاريخ أن يكون وسيلتها وأداتها والخادم الذي يراد منه أن يكون خير معين في تحقيق فاعليتها السردية.

رابعًا/ أن مفردة تاريخ لا تعني التأريخ المؤرشف والرسمي الذي هو مجموع النصوص التاريخية الموثقة والمروية وكل ما يعني دلالة الأرخنة أو التأرخة والتوثيقية التاريخية وإنما تعني المقصد ما بعد الحداثي للتاريخ أي الحدث التاريخي بوصفه متخيلاً لا وقائعيًا. وهنا لا بد من الوقوف المتريث عند الخصوصية التي تتمتع بها رواية التاريخ والهيأة التي تتذوتن فيها متميزة عن التماثل مع أي اشتغال سردي آخر أو احتذاء للرواية التاريخية أو الرواية الميتاسردية. فما الحدود التي ينبغي أن يظل الكاتب واقفًا عندها لا يتجاوزها لكي يوسم عمله بأنه رواية تاريخ؟!!

وكيف تصبح رواية التاريخ نصًّا مشفرًا يستثمر الوقائع والتاريخ والسيرة وظيفيًا باتجاه إنتاج التاريخ؟ وما الحدود الأجناسية النوعية بين رواية التاريخ ورواية السيرة الذاتية ورواية التخييل الذاتي والرواية الميتاسردية؟ وهل يمكن أن تتقاسم هذه الأجناس معمارية محكي التاريخ؟

إن رواية التاريخ ليست نمطًا سرديًا يشتغل على الثيمات ويهتم بالمحتوى أكثر من المبنى مثل الروايات الواقعية التي تهتم بثيمات بعينها كالمرأة أو العنف أو الريف أو العمال.. كما أنها ليست الروايات التي تتذوتن في إطار جنوسي مثل الرواية النسوية.. أو إطار إقليمي مثل رواية الجنوب أو الرواية الخليجية .. أو الروايات التي تتقولب في شكل إيديولوجي مثل رواية الماركسية أو القومية أو تحمل بعدًا نفسيًا مثل رواية الغربة أو رواية العصاب أو تتقولب في شكل طبقي أو فئوي مثل الرواية البرجوازية أو العمالية.. أو الروايات المتجذرة بالعرقية



ليندا هتشيون

الإثنية أو الأقلية الأنثولوجية مثل الرواية الكردية أو السريانية .. إلخ

إن رواية التاريخ تتجاوز هذه التحديدات كلها وتتعدى تصوراتها بمجموعها والسبب أنها تتعالى على المعتاد في الكتابة السردية والمطروح من تقاناتها فضلاً عن كونها رواية لا تنحاز للشكل كما هو الحال في الرواية الميتا سردية ولا تغلّب المحتوى الموضوعي كالرواية التاريخية والرواية الواقعية. بل هي أجناسية سردية بغيتها الأساس الاشتغال الشكلي الموضوعي معًا في إطار ما بعد حداثي يتبنى طروحات فلسفية معينة ويتضامن مبدئيًا مع توجهات تقويضية عاملة على تدعيمها عمليًا في شكل اشتغال معولم أو عولمي وبقصدية الانفتاح والتداخل..

والهدف المركزي هو عدم التسليم للتاريخ وفي الوقت نفسه الظفر بالحاضر الآني استشرافًا للمستقبل القادم وبما يضمن للإنسان وجودًا حرًا تأصيليًا ليس فيه احتواء ولا إقصاء.

وإذا كانت رواية الميتا سرد تتبنى تداخل الأجناس كما تشتغل على القارئ؛ فإن رواية التاريخ لا تتعاطى التاريخ إلا كشكل سردي ثقافي يشتغل على المركز والهامش يهمه التجريب الفني، مثلما يعنيه اللعب على الأنساق بمقصدية تقويض الوعي الفكري وخلخلة الأطر المعرفية للتاريخ..

ليصبح في إدخال التاريخ مسرودًا في الكتابة، توكيدًا للجانب الجمالي وتعرية لمستوراته فضحًا وتغريبًا وأسطرة وفنتزة.

ولعل ما يحصل من خلط بين الكتابة التي تنتهج مسلك الميتا سرد والكتابة التي تشتغل على التاريخ

> إن رواية التاريخ تتجاوز هذه التحديدات كلها وتتعدى تصوراتها بمجموعها والسبب أنها تتعالى على المعتاد في الكتابة السردية والمطروح من تقاناتها فضلا عن كونها رواية لا تنحاز للشكل كما هو الحال في الرواية الميتا سردية ولا تغلّب المحتوى الموضوعي كالرواية التاريخية والرواية الواقعية، بل هي أجناسية سردية بغيتها الأساس الاشتغال الشكلي الموضوعي معا في إطار ما بعد حداثي يتبنى طروحات فلسفية معينة ويتضامن مبدئيا مع توجهات تقويضية عاملة على تدعيمها عمليا في شكل اشتغال معولم أو عولمي وبقصدية الانفتاح والتداخل..

راجع إلى كون الميتا سردي يستثمر مخطوطًا أو حدثًا تاريخيًا مشتغلاً على المبنى لا المحتوى ومن ثم لا يغدو هناك فاصل بين التاريخ والسرد وعادة ما يتم إشراك القارئ في المبنى الروائي في شكل سرد كثيف.

بينما تتضح أبعاد توظيف التاريخ سرديًا ودلالاته النقد ثقافية في رواية التاريخ بالاشتغال على تاريخانية جديدة أو ميتاتاريخية تتعامل مع التاريخ بوصفه مفهومًا اصطناعيًا يستدعي الذاكرتين الفردية والجمعية. لتغدو وظيفة التاريخية الجديدة إعادة تداول التاريخ أو كشف ما وراء التاريخ بناء على مرجعيات الذات المعاينة والمذاكرة التي تستعين بالتسريد والتخييل والتخريف والتحريف وليس التوثيق وبذلك يتم تجريد الحدث التاريخي من قيود الزمان والمكان والتعامل معه من خلال رؤية حاضرة قد تستشرف المستقبل وتخمنه وقد تلمح عليه من بعيد..

وعلى الرغم من البون الإجرائي الكبير بين رواية التاريخ والروايات الأخرى؛ إلا إن بعض الباحثين أعطوا لبعض هذه الاشتغالات الكتابية اهتمامًا تطبيقيًا على حساب اشتغالات أخرى ومن ذلك تركيزهم على الرواية الميتاسردية فلا فرق لديهم مثلاً بين اشتغال يقوم على إدخال واقعة تاريخية أو مخطوطة وتكييف السرد لها مراهنًا على أبعادها ما وراء السردية التي تتحدى إمكانيات القارئ الفكرية.. وبين اشتغال من نمط آخر من الاشتغال ينبني على مخاتلة معلنات التاريخ الرسمية ليدحضها أو يقوضها بإبدالها بمضمرات

التاريخ بمفهومه ما بعد الكولونيالي.

وهذا ما نلمسه عند بعض النقاد ومنهم الناقد فاضل ثامر الذي كان واعيًا لهذه المسألة لذلك لم يداوم على مصطلح الميتا رواية التاريخية فاستعمل بدله تسميات مقاربة مثل الميتا سرد التاريخي، والرواية التاريخية ما بعد الحداثية وميتا سرد الرواية التاريخية، مقرًا بأن هناك تنازعًا دائمًا بين التاريخي والمتخيل بوصفهما سلطتين يقول: «ومما أغنى الحوار النقدي هذا انتماء الرواية التاريخية الجديدة ومظهرها المتمثل في الميتا رواية التاريخية إلى فضاء ما بعد الحداثة بما تحمل من رؤى ومواقف ومعالجات تجعل هذه الرواية ذات حمولات رؤيوية وفكرية عميقة».

والغريب أن الناقد يعود بعد أن وطّد آليات مفهوم الميتا رواية التاريخية إلى الحديث مجددًا عن التاريخية مشيرًا إلى أنها تنتمي إلى ما بعد الحداثة جامعًا بين الميتا سرد والميتا تاريخية مع أن الفاصل الوظائفي ما بين الاثنين متمحور في مسألة كونه وسيلة أم غاية؟!!

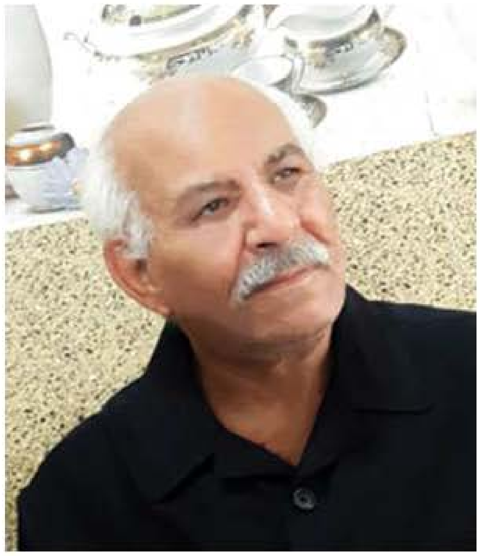
وهو الذي فضّل على المستوى التنظيري مصطلح (ميتا رواية التاريخية) انطلاقًا من اهتمامه بالجانبين الميتاسردي والتاريخي بينما تبنى إجرائيًا مصطلح ميتا سرد الرواية التاريخية في تطبيقاته على الإعمال السردية.

وبذلك يكون تعامله مع التاريخ مقتصرًا على توظيف تقانة الميتا سردي حسب علمنا أنه استند كثيرًا إلى تنظيرات ليندا هتشيون التي تبنت الميتا خرافة التاريخية ووسعت مجال الإجراء مؤكدة وجود وعي ذاتي ميتا خرافي وليس مجرد وعي ذاتي ما وراء سردي في توظيف التاريخ وبهذا يتسع المجال عند ليندا في حين يضيق المجال عند فاضل ثامر.

ولا غرو أن الكتابة الميتا تاريخية هي الأقرب في الاشتغال على موضوعة التاريخ بمقصدية الاهتمام بالمحتوى لا المبنى رغبة في كشف أنساق إضمارية يمكن أن تتوارى خلف أنساق سياقية وليس في مقصدية هذه الكتابة التجريب الشكلي وتحدي القارئ واستفزازه إلا ما جاء عرضًا.

ولم تتعد تطبيقات الناقد وتمثيلاته حدود الروايات المتناولة لمراحل التاريخ العربي الإسلامي في الأندلس فمثلاً في تحليله لرواية ليون الإفريقي وإشكالية الهوية العولمية للبطل نجده يهتم بالمبنى الميتاسردي وكيف أن البطل يدّون مخطوطة ومرويات وشهادات حية مباشرة، مركزًا اهتمامه على التكنيكات الشكلية كبنية الحكاية الواصفة والوصف والتبئير والانفتاح الفسيفسائي.

ومعلوم أن هذه التكنيكات يمكن أن توجد في مختلف أنماط السرد ما بعد الحداثي وهي ليست مقتصرة على التاريخ والميتا تاريخ فضلاً عن كون الميتاسرد ليس مجرد مخطوطة أو وثيقة يصنع على وفقها القالب الروائي الذي يمكن أن يخرق الداخل النصي بالخارج النصي كون هذا الخرق يمكن أن يتم بالاشتغال التجريبي على مستوى المسرود له أو على مستوى القارئ ضمنيًا كان أو فعليًا.


عباس عبد جاسم

واهتم الناقد عباس عبد جاسم بالرواية الميتاسردية وأعجب بـ "دخول الروائي كمؤلف منظور في الرواية.. الشكل المفتوح والكرنفالية والمتخيل العجائبي والغرائبي"، لكنه لم يعط اهتمامًا مماثلاً لما سماه الكتابة على السرد التي أوجدت صنف «التخييلي» ولم يبن عن طبيعة هذا التخييلي في الكتابة السردية ككتابة جديدة بدأت عابرة تتجه نحو تفتيت العقدة وتفجير طاقة المتخيل. وهو إذ يرصد على المستوى النظري الكيفيات التي بها يمارس المؤلف الروائي دوره داخل الرواية كاسرًا النمط في إطار روائي مفتوح ذي سطوح متعددة منشغلاً بنفسه وموقعه في السرد؛ إلا إنه أي الناقد ظل على المستوى التطبيقي يمط حدود رواية الميتاسرد لتتجاوز على رواية التاريخ، ففي نقده لرواية (موت الأب) للروائي أحمد خلف التي يتوقف نظر الناقد فيها عند استثمار الحكاية التراثية بوصفها مخطوطة ليجد فيها مجرد إحالة بالمعكوس في شكل دال مفتوح كرواية ميتاسردية ومع ذلك نجده يقرر أن استثمار مخطوطة الكتاب "ليس هو المقصود بحد ذاته وإنما المقصود به هو شكله الدال المفتوح على مدلولات متعددة كالماضي في الكتاب ونظيره الحاضر في الواقع بصيغة استثمار الإحالة بالمعكوس".

واستثمار الإحالة هو اشتغال على مستوى التاريخ بوصفه زمنًا هو جزء من المروي/السرد كبناء داخل نصي وليس اشتغالاً على مستوى المسرود له والقارئ الضمني والقارئ الفعلي الأول كبناء داخل نصي والآخرين كبناء خارج نصي.

والأمر عينه نلمسه في النقد التطبيقي الذي أجراه الناقد على رواية (ليلة الملاك) التي اشتغل فيها كاتبها نزار عبد الستار على مفارقة زمانية تقع على مستوى النص لا القارئ موظفة العجائبي والواقعي عبر استدعاء أسرار علاقة السمارتو التاريخية بالطفل آشور بانيبال والتشابه بين الصبي يونس والطفل آشور بانيبال القادم من منتصف الألف الأول قبل الميلاد..

لكنه تنبه إلى أن هذا الاشتغال يجري على مستوى النص لا على مستوى القارئ فقال: «تبدو مظاهر السرد وكأنها مصممة على وفق فجوات وقفزات سردية مقصودة في الزمان والمكان والأحداث. لأن الغاية منها كيفية تفكيك العالم المروي وتشظي أنظمته الدلالية ليس بهدف تشويش ذهن المتلقي وإنما بهدف تكسير التسلسل المنطقي للمروي عن طريق خلق فجوات وقفزات وانتقالات سردية كعلامات دالة على عدم منطقية الواقع واختلال العلاقات الكامنة فيه».

وهذا وعي مهم ناجم عن إدراك لحدود الاشتغال الداخل نصي ومديات المستوى الخارج نصي بدليل تساؤله الذي ينم عن ذلك الوعي في قوله: "ألم يوح هذا المسار باللامركزية الروائية؟ وأجاب لقد كان بإمكان النص أن ينفتح أكثر على كونية الأسطورة ولا يكتفي بتحولات الرمز الآشوري لأن علاقة السمارتو بانونبشتم علاقة كونية موازية لعلاقته الوضعية بالصبي يونس"

وكذلك في سؤاله المتعجب: كيف حدث أن تكون ليلة الملاك رواية نسق من غير مركز وأن تكون لها هذه النهاية في آن واحد؟! ونجد في إجابته ما يوحي بالتقاط هذا الفارق بين الميتاسرد والسرد أن الأول يشتغل على نسق خارجي والثاني يشتغل على نسق نصي داخلي فيجيب "أن ذلك باعتقادي يتعارض بين قصد المؤلف وقصد النص ولكن إذا ما كان المؤلف قد تعمد غلق النسق فإنه اخطأ لأن النص عمل مفتوح أما إذا لم يتعمد ذلك فهو خطأ عفوي" وهذا ما يجعلنا نتعجب إذ لو كان الناقد مدركًا لهذا التفاوت والتمايز فلماذا إذن أغفل علائقية التاريخ بالسرد؟!!

صحيح أن توظيف المخطوطة كمدونة أو وثيقة أو استعمال تواريخ متخيلة يصنع ميتاسرد ولكنه ليس الميتا تاريخ كاشتغال تجريبي لا احتوائي يشتغل على المستدعى التاريخي واقعة كانت أم شخصية ومدى قدرته على بلوغ ما وراء التاريخ ليدخل إلى مكونات المادة المسرودة فيجعلها ذات حساسية زمانية تغوص في الماضي وتطفو إلى الحاضر وتحلق عاليًا نحو المستقبل صانعة عالمًا قرائيًا جديدًا مداره الواقع وما وراء الواقع.

وهذا إذا ما غاب عن أذهاننا فستبدو الكتابة التاريخية اشتغالاً مقيدًا بالتجريب الميتاسردي متمردة على اجناسية السرد مغامرة على مستوى الشكل حسب..!! وواقع الحال ليس كذلك حتمًا..

وينتهي هذا التأرجح الإجرائي عند الناقد عباس عبد جاسم ما بين حدود الميتاسرد والسرد ما بعد التاريخي إلى عدّ ذلك قطيعة" جديدة مع تقاليد القصة العراقية ولعل أهم جماليات هذه القطيعة استخدام نظام المخطوطة ليس كبنية تعبر عن الواقع وإنما كشكل دال على واقع ليس هو المقصود بذاته فقط"

وبهذا أصبح الخلط حاضرًا وحاصلاً على حساب الرواية فضاقت حدود إبداعيتها وانحصرت في الشكل لا الموضوع لتعد رواية ميتاسردية.

ومع ذلك كان الشعور بالقصور في الإنصاف عند الناقد حاضرًا إذ لا نجده يقطع نهائيًا بما يذهب إليه من تحديدات ميتاسردية إزاء النصوص المدروسة ومن ذلك قراءته لنص (بكتريا المتاحف) لحسن كريم عاتي التي لا يحسم الناقد أمر اشتغالها السردي بقطعية تامة، بل ظل متأرجحًا إزاءها ما بين ما وراء القص وكتابة التاريخ فقال: «تركز اركيولوجيا القص في نص بكتريا المتاحف على إمكانية فهم حقبة من التاريخ من خلال ما ترسب في هذه الحقبة من لقى ومسكوكات أو أوان ومخطوطات تمثل تلك الحقبة فماذا عن المدن التي تعرضت في التاريخ للطوفان والطاعون معًا؟ وكيف اندثرت المخطوطات والآثار تحت الأنقاض» فإذا كان هذا رأيه فلماذا إذن أدرجها في الميتاسرد؟ وهو الذي تساءل "كيف سيكون شكل البحث الناجم عن هذه الاركيولوجيا في القصة"

وكما أن الرواية المتعددة الأصوات ليست ميتاسرد، كذلك رواية الميتاسرد ليست رواية التاريخ بالضرورة لأن هذه الأخيرة لا تقوم على الميتاسرد وحده وإنما قد تعتمد على الذاكرة أو السيرة الذاتية الروائية أو السرد السير ذاتي.

ووفقًا لهذا التعاطي تصبح الأعمال الروائية كبصرياثا ومحنة فينوس وليلة الملاك روايات تاريخ بينما تعد رواية حكايات دومة الجندل والراووق روايات ميتاسردية.

ويبدو أن ما وقع فيه الناقد جاسم كان قد وقع فيه الدكتور رسول محمد رسول في كتابه (السرد المفتون بذاته) وهو يحاول الربط بين الميتاسرد والميتا تاريخ فبعد أن توصل إلى حرية المؤلف/الناص في الاستعانة بالسرديات المنجزة كالحكايات التاريخية في بناء الأعمال الروائية عاد ليدمج الاشتغالين البنائيين معًا اعني الميتاسردي والميتا تاريخي وهو بصدد مفهومي المؤلف/الناص..

إذ يجعل الناص متواريًا خلف الميتاسرد أو ما سماه السرد المفتون بذاته في قوله: «إن الناص المركزي هنا لا يتوارى إلا ليظهر عبر تلك السرديات الواقعية بصوته الكلي الذي يدلقه عبر خطاب عمله الروائي وفي السرد المفتون بذاته يدندن الناص متواريًا خلف حكايات متعددة» وهو هنا يعني بالناص (السارد) الذي هو كيان تخييلي في الميتاسرد أو بنية داخل نصية.

بينما يجعل هذا الناص مركزيًا وفي الميتاسرد أيضًا في قوله: «في السرد المفتون بذاته يتحول الناص إلى فاعل منظور بل يحضر كمؤلف منظور.. صار بوسع المؤلف أن يقدم ذاته بوصفها مواضعة لرواية أو وجهة نظر تقدم منها الرواية وبذلك زحزح المؤلف المنظور فيها المؤلف الضمني عن موقع رؤيته» وهو يعني هنا بالناص (المؤلف الحقيقي) كبنية خارج نصية..!!

وهذا يعني أن الالتباس عائد إلى عدم فك الاشتباك بين مفهوم الناص كمؤلف بوصفه بنية خارجية وبين الناص كسارد الذي هو كيان نصي داخلي.

وبالطبع فإن الرؤية الأولى التي يكون فيها الناص ساردًا تندرج في إطار الاشتغال على السرد الميتا تاريخي بينما تكون الرؤية الثانية التي يكون فيها الناص مؤلفًا حقيقيًا ستندرج في إطار الاشتغال الميتاسردي الذي هدفه القارئ كبنية خارج نصية يتم توطيد عملية تفاعلها أو تشاركها من قبل المؤلف لأجل إنتاج الداخل نصي للعمل الروائي وهو ما لا تراهن عليه رواية التاريخ لأن بغيتها ليست كسر أفق توقع القارئ وخلق مسافة توتر جمالية وصنع عتبات وتموضعات وفجوات تستفز القارئ وتغالبه أو تتحداه؛ وإنما هدفها تحريك الثابت المدوّن لأجل خلخلته وترشيحه وغربلته وكشف مخبوءاته وما تم السكوت عنه أو تغييبه من أخبار أو مرويات أو حيوات ورفع الغبار عنها واستجلاء عتمتها لأجل أن تبدو واضحة للعيان..

وإجمالاً.. فإن رواية الميتا سردي تلتقي برواية التاريخ من ناحية البادئة (ميتا) أو (ما وراء) كونهما تثوران على تقليدية الاشتغال السردي لتنتجا اشتغالاً سرديًا مغايرًا لكن ما يأتي بعد هذا التثوير هو ما يجعلهما مختلفتين في بعض تقاناتهما وأساليبهما.

وإذا كانت رواية الميتاسردي قد وظفت التاريخ في شكل حكاية أو مخطوطة أو وثيقة أو ما شاكل؛ فإنها لم تنقلب عليه كونها توجهت منشغلة بفنية الشكل الكتابي لا مرجعيته محاولة اقتناص جماليات جديدة تترشح كسرد ما وراء روائي فيه القارئ هو الهدف المركزي الذي تضعه هذه الرواية نصب عينيها ككيان فعلي لا ضمني وبمقصدية خلخلة أفق توقعاته وانتظاراته صانعة له فراغات وفجوات جمالية على مستوى التلقي القرائي يتوجب على القارئ فك شفراتها السردية ومن هنا يصبح منطقيًا القول بانتفاء مقصدية انقلاب رواية الميتاسردي على موضوعة التاريخ ووقائعيته الذي هو في الأصل موضع اهتمام رواية التاريخ ومركز اشتغالها.

ولا غرو أن إثبات صحة تسمية على أخرى أمر محال لان ذلك يتطلب توافقًا نقديًا عربيًا من نواح مختلفة تتصل نظريًا بالترجمة والفلسفة والتاريخ واللغة والنقد والسرد ومع ذلك فإن إمكانية اجتراح توصيف ما والاهتداء إليه، لا يفسد في المسألة أمرًا ولا يصادر توجهات معينة كما لا يناقض توجهات أخرى وإنما هو اجتهاد لا نقدمه إلا على سبيل الاقتراح والتصنيع..

وهذه التسمية التي نجترحها للرواية التي تستثمر التاريخ إنما تتطلب بروتوكولات بناء من قبيل التمثيل والمرجع والميتا سرد والانتماء وهي بمثابة آليات عمل ما بعد حداثية تتبنى رؤى نظرية بإزاء الزمن والذاكرة وتفيد أيضًا من الدراسات النسوية للجنس والجسد وتستعين بالدراسات الثقافية حول بنيتي المركز والهامش.. لتؤدي دورها كمضادة أو بديلة للتاريخ.

وتسهم مكونات بنائية بعينها ومواضعات فنية محددة في ولادة رواية التاريخ ولادة طبيعية من رحم مقتضيات منطقية وموضوعية كما تعزز في الآن نفسه نجاح تلك الولادة وقد تمدها بمقومات النماء والصيرورة ليكون لها شكلها السردي الخاص وسيرورتها المميزة...

## الإحالات:

1 - ينظر: المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، ترجمة د. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، طبعة أولى، 2008/ 83.75.

2 - ينظر: المرجع السابق /105

3 - السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء طبعة أولى، 2003.

التاريخي والسردي في الرواية العربية، فاضل ثامر، دار ابن النديم للتوزيع والنشر، الجزائر.

4 - المرجع السابق /15

5 - ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 2005/ 20.18.

6 - ينظر: المرجع السابق / 30.

7 - ينظر: المرجع السابق / 72.

8 - المرجع السابق / 78.

9 - المرجع السابق /106.105.

10 - المرجع نفسه.

11 - المرجع السابق /107.

12 - جماليات القطيعة الجديدة في القصة العراقية، عباس عبد جاسم، دار الغسق للطباعة، الطبعة الأولى، 2002/ 40

13 - المرجع السابق / 45

14 - المرجع السابق / 46

15 - ينظر: السرد المفتون بذاته من الكينونة المحضة إلى الوجود المقروء، د. 16 - رسول محمد رسول، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة ط1، 2015/ 163.

17 - المرجع السابق / 164.

18 - المرجع السابق / 165.



# تعريب معامل التأثير

مع تزايد عدد المجلات العلمية بكافة تخصصاتها وعدد الباحثين في كافة أنحاء العالم ولغرض تمييزهم بنشاطهم البحثي والأكاديمي، كان لا بد من معيار أو مقياس ضروري لهذا الغرض لإبراز نتاجهم العلمي وعملهم الإبداعي، من هنا نشأت فكرة "معامل التأثير"، وهو مقياس لأهميّة المجلات العلميّة المُحكّمة في مجال تخصّصها البحثي. وهذا المعامل يعكس مدى اعتماد الأبحاث العلميّة ورصانتها التي تُنشر حديثا على عدد المرّات التي يُشار فيها إلى البحوث المنشورة سابقا في تلك المجلات، واعتمادها مصادر لمعلوماتها، وبذلك تُعدّ المجلة التي تملك معامل تأثير مرتفع من المجلات المهمة في مجال تخصصها.




**أ.د. يعرب قحطان الدُّوري**

**جامعة مالايا – ماليزيا**


تاريخيًا، ظهرت أول فهرسة للاقتباس من المجلات العلمية في عام 1960م من معهد "يوجين جارفيلد" للمعلومات العلمية (ISI)، تلتها في بداية الثمانينيات معهد المعلومات العلمية باستخدام فهرسة الاقتباس لتحديد معامل التأثير للمجلة العلمية (IF)، وتم استخدام هذا المعيار كأساس لترتيب المجلات العلمية. فتنبّه الباحثون إلى النشر العلمي آخذين في عين الاعتبار معامل التأثير حسب كل تخصص. أن مبتكر معامل التأثير (Impact factor) أو (IF) هو "يوجين جارفيلد"، وهو مقياس لأهمية المجلات العلمية المحكمة بما يعكس بالمنفعة العلمية على المؤلف والنشر على حد سواء، كما يعكس مدى إشارة الأبحاث الجديدة للأبحاث التي نشرت سابقًا في تلك المجلة أو التخصص والاستشهاد بها، وبذلك تكون المجلة التي لها معامل تأثير مرتفع مجلة متميزة ومهمة. فيتم الإشارة إلى أبحاثها والاستشهاد بها بشكل كبير.

مع مطلع التسعينيات، اعتمد مسمى شبكة العلوم (Web of Science) للنسخة الإلكترونية للفهرسة بعدما أشترت تومسون العلمية (Thomson Scientific) معهد المعلومات العلمية، ليضم أكثر من 10000 مجلة علمية في حينها والتي تضم المجلات المفتوحة الحصول عليها أو المجانية (Open Access Journals). وبالمقابل قامت مؤسسة السيفير عام 2004 بعمل فهرسة سكوبس (Scopus)، والتي ضمت أكثر من 15000 مجلة في حينها، وكذلك قامت شركة جوجل بفهرسة خاصة بها عبر موقعها جوجل سكولار (Google Scholar) ليوفر فهرسة للمجلات والأبحاث على الإنترنت الأكثر انتشارًا. أما حساب معامل التأثير فتقوم به حاليًا مؤسسة (تومسون رويترز) بشكل سنوي للمجلات العلمية المحكمة المسجلة عندها حسب تقارير

استشهاد المجلات، وكذلك تصنيف المجلات وفق معاملات التأثير. ولذا يبقى معامل التأثير للمجلة هو الأشهر والأهم للمجلة والباحث على حد سواء مما جعل مقياس معامل التأثير معيارًا في غاية الأهمية عالميًا.

يتم حساب معامل التأثير بطريقة بسيطة ولكنها هامة وهو حساب معدل عدد المرات التي تم الاستشهاد فيها في تلك المجلة خلال السنتين الماضيتين، فإذا كان معامل التأثير لمجلة ما هو 4 في عام 2019 مثلاً تكون الأبحاث التي نشرت في السنوات 2018 و2017 في تلك المجلة قد تم الاستشهاد بأبحاثها بمعدل 4 استشهادات لكل بحث، وحسب المعادلة الرياضية التالية:

مجموع عدد الاستشهادات التي حصلت عليها في تلك المجلة خلال الأعوام 2018 و2017

معامل التأثير = ________________

عدد الأبحاث التي نشرت في المجلة خلال الأعوام 2018 و2017

ولا يمكن حساب معامل التأثير لمجلة ما إلا بعد مرورها بسلسلة من التسجيلات المفهرسة بـ Scopus و Clarivate سابقًا (ISI) بشرط دورية المجلة والحفاظ على ثوابت النشر وأخلاقية الباحثين. وربما يتأثر معامل التأثير صعودًا أو نزولاً حسب عدد الاقتباسات لأي منشور خلال سنة معينة، لأن طريقة حساب معامل التأثير مرتبطة بالفترة الزمنية المنصوص عليها طريقة الحساب، وعليه فإن تقارير استشهادات المجلات تورد قيمًا لمعامل التأثير خلال فترة خمس سنوات. ولا بد من الإشارة إلى أن معامل التأثير مرتبط بالمجال التخصصي للمجلة التي سجلت عليه منذ اليوم الأول كمجلة علميّة مُحكّمة، فربما تتغير نسبة الاستشهاد في أول سنتين من تاريخ نشر البحث بين 1-3 بالمئة في المجلات المتخصصة في الرياضيات والفيزياء، بينما تتراوح بين 5-8 بالمئة في المجلات المتخصصة في علوم الأحياء.

هنا لا بد من التفكير مليًا بمبادرة جديدة ومبتكرة نسميها "معامل التأثير العربي"، وهو معامل يعبّر عن الهوية العربية للمجلات التي تصدر باللغة العربية (خصوصًا في تخصص اللغة العربية والشريعة الإسلامية) وفي داخل الوطن العربي الكبير، ولا بأس أن يمنح لمن يرغب من المجلات العالمية الأجنبية في حالة الطلب. والذي يوفر تقييم كمي ونوعي لتصنيف المجلات العربية لأغراض التقييم الأكاديمي والبحثي بهدف التميز. كما يستخدم لتقييم جودة هذه المجلات. وبنفس الطريقة يعتمد التقييم بعدد الاستشهادات بالبحوث الصادرة في هذه المجلات من بقية المجلات، إضافة إلى معايير تمييزية مثل كونه بحث أصيل أو قيّم، ورصانة هيئة التحرير لتلك المجلة، وسمعة وشهرة الناشر، ونسبة قبول، رفض الأبحاث مع المحافظة على دورية صدور المجلة، وطريقة التحكيم مع الالتزام بأخلاقيات النشر العلمي. وهنا نلفت الإشارة إلى ضرورة أن يكون للمجلة رقم تصنيف دولي للنسختين الورقية والإلكترونية، وللمجلة موقع إليكتروني مفصّل، يحوي هيئة التحرير، وعناوين المراسلة، وقواعد النشر، وأخلاقيات النشر، والملكية الفكرية، وصدورها بشكل دوري، وتوزيع جغرافي للأبحاث المنشورة مع ضوابط تعيين هيئة التحرير بشكل متميز.

وللحفاظ على مستقبل أفضل لمعامل التأثير العربي، يشترط على المؤلفين الاستشهاد بأبحاث غيرهم في مؤلفاتهم وأبحاثهم ليعطي رصانة علمية كبيرة للمؤلف والمجلة على حد سواء مما يعزز الثقة بالناشر والمجلة أيضًا وخصوصًا لدى قواعد البيانات المسؤولة عن الفهرسة.

ولا بد من الاستفادة من تجارب الآخرين في موضوع معامل التأثير، فمثلاً أصدرت الجمعية الأوروبية للمحررين العلميين EASE بياناً تنصح فيه باستخدام معامل التأثير (وبحذر) لقياس ومقارنة المجلات العلمية المحكمة فقط، وليس لتقييم أبحاث أو باحثين معينين. أن عدم وجود معايير أخرى للمجلات العلمية سوف يؤدي إلى الضغط على المجلات العلمية غير المجانية ويجبرها على التحول إلى مجلات مجانية. وبالحقيقة يتواصل التفكير في إيجاد مؤشر جديد لجودة المجلات والبحوث المنشورة، وما تزال المحاولات جادة لهذا الغرض. وهذه فرصة فعلية لتحديد معامل التأثير العربي للمجلات العربية للحاق بهذا التطور المتسارع في عالم النشر والبحث العلمي، مستفيدين من التجارب السابقة الناجحة، ومرحلة جديدة لتأسيس المجلات العلمية العربية في الجامعات والمراكز البحثية في الوطن العربي والتي تكون مدعاة للتنافس العلمي العربي وربما العالمي.

يوفر معامل التأثير العربى تقيم كمي ونوعي لترتيب وتقييم وتصنيف المجلات التى تصدر باللغة العربية لغرض التميز الأكاديمي والبحث الآنف الذكر. ويستخدم المعامل لتقييم جودة المجلات من خلال

هنا لا بد من التفكير مليًا بمبادرة جديدة ومبتكرة تسميها "معامل التأثير العربي"، وهو معامل يعبّر عن الهوية العربية للمجلات التي تصدر باللغة العربية (خصوصًا في تخصص اللغة العربية والشريعة الإسلامية) وفي داخل الوطن العربي الكبير،

النظر في استعراض عدد الاستشهادات بالبحوث المنشورة والأصالة والجودة العلمية والتقنية والنوعية وضوابط النشر العلمي. ومن خلال نخبة من العلماء المتخصصين فى المجالات المختلفة، تتبع أسلوب التحليل المتعمق ومعدلات القبول والرفض لإدراج المجلات فى هذا التصنيف من عدمه. لذا نوده اهتمامنا إلى أصحاب القرار والشأن الرسميين على النهوض بالنشاط العلمي العربي في مختلف سياقاته، برعاية معامل التأثير العربى لاستكشاف ملامح الإنتاج الفكري العربي في تخصصاته الموضوعية المتعددة، وبعض ملامح الشخصية العلمية للمجتمعات العربية في ضوء ما تنشره من نتاج فكري على العموم أو من خلال أحد مصادره، وإضافة مراجعة الاتجاهات الجارية في قياسات المعلومات في عالمنا المعاصر، ودراسة التجارب العالمية والوطنية في إنشاء الأدوات المعتمدة في تقييم وقياس أداء النشاط العلمي. وبذا هي دعوة جميع المهتمين بالنشاط والنشر العلمي في العالم العربي وخارجه، والمهتمين بالتصنيفات الدولية للجامعات والدوريات التخصصية وغيرهما من عناصر الاتصال العلمي؛ والنهوض والارتقاء بما يصب في تطور المجتمع العلمي العربي ووضعه على خريطة النشاط العلمي العالمي.



# العلاج بالكي عند البدو كما رصده الرحالة الغربيون




**د. علي عفيفي علي غازي**

أكاديمي وصحفي


يعرف بدو العراق والجزيرة العربية والخليج منذ العصور القديمة فنون الطب، ويُمارسونها استنادًا إلى طرق قديمة، مجربة وناجعة، إذ يوجد بين البدو، رجالاً ونساءً، يتمتعون بسمعة طيبة كمعالجين للأمراض، يُسمون "المداوين"، لا يأخذون أجرًا، وإنما يُقدمون نصائحهم الطبية من دون مقابل، وبينهم من يقوم بإجراء بعض العمليات الجراحية البسيطة، وتجبير الكسور، وتقويم الأعضاء المكسورة أو المخلوعة بواسطة "جبابر"، ويُسمون الشخص الذي يقوم بهذه العملية "جبارة".

يمتلك بدو العراق والجزيرة العربية والخليج الكثير من الخبرة في الطب الشعبي، ويستفيدون من النباتات والأعشاب البرية الصحراوية في علاج الكثير من الأمراض المختلفة، إما بتناولها في صورتها الخضراء الطبيعية، أو باستخلاص وصفات طبية من مكوناتها، وقد وهبهم الله من الأعشاب النامية في الصحراء، ومن الحكمة التي حصل عليها شيوخهم، والتجارب التي مرت بهم: ما يُحقق الشفاء بهذه العلاجات البسيطة، كما أن لحم بعض الحيوانات، كالثعالب والضباع والفهود وغيرها، يُستعمل كعلاج لبعض الأمراض أيضًا، ومن البحر أخذوا الطحالب والطين والأعشاب البحرية واللآلئ، ومن الأسماك تداووا بزيوتها وعظمها ولحمها وجلدها وبطنها، وكذلك عالجوا الأمراض الجلدية للإنسان والحيوان على السواء بالنفط، ونظرًا لأن العلوم الطبية بدائية لديهم، فقد سادت الفكر البدوي غرائب الخرافات والأساطير، والتعاويذ والأوهام، منها ما أورثه الجهل بحقيقة الأمور والمعارف، ومنها ما أوحته ضراوة الطبيعة وقساوتها.

يستعمل البدو الكي طلبًا للاستشفاء من مختلف الأمراض، وهو رأس الدواء عندهم؛ ويقولون "لما غضب لقمان الحكيم من الداء رماه بالنار"، ولهذا يُعالجون آلام البطن، ووجع الرأس والمعدة والظهر، وسائر الأمراض الباطنية بالكي، وذات الجنب، وأم جنوب، وهي مرض في الأمعاء في الجنب، والطرف، وهي برودة تعقبها سخونة وقئ، والزرد، وهو ألم بالرقبة، والكحة الشديدة، والحبة أو البثرة، ويُعالجون به أنفسهم، والخيل والإبل، وسائر الحيوانات، ويعتقدون أنه أنجع الأدوية في داء المفاصل، والأمراض النفسية والعصبية، إلا أن البدو يفرطون في استعمال الكي، فهم يستعملونه في كل الأمراض تقريبًا، ويسيئون استعماله بكثرة، وفي أي مكان، فهم يكوون سواعدهم، ويجعلون الكية بقدر القرش، فيتعفن الجرح، وتقيح الفتحة وتبيض: فتشبه قطعة النقد، ويُحظرون على الجريح شم روائح المواد العطرة كالريحان، والعنبر، والمسك، إذ يعتقدون أن ذلك يؤدي إلى ورم الجرح، وربما الموت، وللحماية من ذلك يضعون له في أنفه سدادتين من خرقة ما مثبتتين على نهايتي خيط مثبت حول الرقبة، وتحتويان على ما يسمونه براز الشيطان "حلتيتة".

يستخدم البدو العلاج بالكي بالحديد الحامي للأجزاء المريضة للجسم في طلب الاستشفاء في العديد من الأمراض، وهي عادة قديمة عند معظم القبائل العربية البدوية، باعتبارها طريقة شعبية للعلاج من الأمراض، ويستخدمون في عملية الكي، سيخ تذخير البندقية، المسمى "المدق"، أو سيخ حديد حامي ذي رأس مستدير يُسمى "مرقاع"، أو مغارز الخيام بعد حميها على النار حتى الاحمرار، أو مسمار متوهج، ويستخدمون الأخير



للأطفال، خاصة عند إصابتهم بالزنطارية. ويشعلون النار في خرقة ملفوفة تُسمى "عُبطة"، ويضعون نهايتها المشتعلة على الجرح المفتوح لإيقاف نزيف الدم[1]. بالإضافة لاستخدامهم الرمل الساخن، بأن يتقلب أو ينام عليه المريض أو الجريح، ثم يقوم آخرون بتغطيته به؛ في محاولة لإيقاف نزيف الجروح، أو علاج بعض الأمراض، وخاصة الجلدية. وفي حالة الإصابة بالرماح فإنهم يقومون بنوع خاص من الكي، بأن تُحفر حفرة صغيرة، ثم تشعل فيها النار، حتى إذا خفت حرارة النار، وضعوا العضو المصاب داخل الحفرة بطريقة خاصة، وهي عملية شاقة إلا أنها في الغالب يعقبها الشفاء[2].

يذكر الرحالة الإنجليزي صموئيل إيفرز Samuel Evers، الذي يمر بالخليج العربي والعراق والشام قادمًا من الهند في طريقه إلى أوروبا سنة 1779، أن البدو يستخدمون الكي لعلاج لدغات الأفاعي، فيذكر أن أفعى لدغت مرافقًا له في إصبع قدمه، وتسببت في ورم غير عادي، وبدأ مفعول السم يتفاقم، إلا أنهم قاموا بإحماء قضيب حديدي، ثم كوي الإصبع المصاب حتى العظم، ويؤدي ذلك إلى منع النتائج المريعة للسم، وخلال وقت قصير، وبمساعدة الأدوية، يُشفى[3]. ويشير الرحالة الإنجليزي ريتشارد بيرتون Richard Burton، الذي يقوم برحلته إلى الحجاز في عام 1852/ 1853، أن البدو يستعملون الكي للاستشفاء من مرض الروماتيزم[4].

يعتقد الرحالة البريطاني وليم جيفورد بالجريف William Gifford Palgrave، الذي يقوم برحلته في وسط وشرقي الجزيرة العربية بين سنتي (1862–1863)، أن الكي هو العلاج الوحيد الذي يشيع استعماله بكثرة بين البدو في كل الأمراض تقريبًا، ويتحمله الناس بصبر، يستثير الدهشة والعجب، ومهما كان الألم، وأينما كان موضوعه، تجدهم يستعملون ميسم الكي بعد تسخينه، وإذا ما تأوه المسكين وجأر بالشكوى من الألم بعد انتهاء الكي، فمن المؤكد أنه سيُكوى مرة ثانية أيضًا. ويحصلون بذلك على تسكين مؤقت للألم على حساب ضرر بالغ فيما بعد. وأحيانًا يكوون صدر المريض كل. ويشير بالجريف إلى أن الكي هو العلاج الوحيد لمرضى الروماتيزم، وقد شاهد طبيب بيطري يكوي بطن امرأة شابة من ضحايا هذا المرض كيًا شاملاً فزادها آلامًا، ورأى صبيًا محبوسًا بمرض الصرعة مكويًا من قمة رأسه إلى أخمص قدميه؛ لكن من دون فائدة. وقد استمع إلى شاب من أسرة نبيلة أصيب بالجنون، وفي رأسه كيّة مستديرة نفذت حتى العظم[5].

يشير الرحالة الإنجليزي تشارلز داوتي Charles Doughty، الذي يجوب جزيرة العرب (1876–1878)، إلى أن الطب الشعبي البدوي يقوم على الكي بالنار، والحجامة في الرأس والعنق والظهر، ويترك الكي قروحًا، وقد شاهد آثار الكي على وجوه نساء شابات أردن التخلص من الصداع. ولما تعرض بعيره لحادث ذات صباح، وأنيخ وهو يئن، وأوثق بعض الرجال أرجله، ثم أمالوا جسمه الضخم، وسدحوه أرضًا بسواعدهم القوية، وتفقد الخبراء منهم مكان الألم، ووضعوا حديده في الجمر، وقاموا بكيه، وأخيرًا يؤكد أن "الكي لا تخلو منه أية عملية جراحية في الصحراء"[6].

يقضي الرحالة الهولندي كريستيان هيروجرونجي Christiaan Hurgronje، عامًا كاملاً في الحجاز (1884–1885)، فيذكر أن المكيين يُغالبون العديد من الأمراض والأوبئة، التي تنتقل إليهم عادة خلال مواسم الحج، كالجدري والسل الرئوي، والنزلات المعوية، والالتهابات الرئوية، بالاستعانة بوسائل الكي والحجامة[7]. ويشير الرحالة الألماني ماكس فون أوبنهايم Max Von Oppenhiem، الذي يقوم برحلته من البحر المتوسط إلى الخليج العربي في عام 1893، إلى استعمال البدو للحديد الساخن في الكي ضد مختلف أنواع المرض والسقم، ولجميع أجزاء وأعضاء الجسم، فيكوي البدوي الرأس مثلاً ضد الحمى، التي تنجم عن الانخفاض السريع لدرجة الحرارة في الليل، ومن الفنون أو المهارات التي يملكها البدو شفاء المرضى عن طريق الكي، الذي يؤكد أنه معروف لدى العرب منذ القدم[8].

يحكي الرحالة البريطاني هارولد ديكسون Harold Dickson، الذي يقضي متنقلاً بين عرب صحراء العراق والجزيرة العربية السنوات (1914–1936)، أن ابن شيخ كريم المنبت من فخذ الشقير لقبيلة المطير، قد هام على وجهه مخبولاً من أجل فتاة مطيرية قابلها بين الإبل، واعتقد بعض أفراد قبيلته أن ما أصابه ليس إلا بسبب سيره فوق أحد القبور ليلاً بطريق المصادفة، وأن جنيًا خرج من القبر وتملكه وسيطر عليه، لذلك جربوا فيه الكي بالنار، على رأسه ورقبته وظهره، ولكن من دون جدوى. ويؤكد على استخدام البدو الكي بالنار في معالجات وجع الرأس، وأوجاع البطن والمعدة، والظهر، إما على الظهر، أو في البطن، أو في أسفل الصدر، ويقومون بكي بطن المصاب على شكل (x). ويعتبرون الكي من المعالجات الرئيسة لأمراض كثيرة، وبعض هذه الأمراض خطرة جدًا؛ كمرض السل، إذ يقوم الأهل أنفسهم بمعالجة المريض بكيّه على اليد اليسرى، وينتظرون فإذا لم تعط هذه المعالجة نتيجة بعد 15 يومًا، وغالبًا لا تعطي شيئًا، يكررون الكي على اليد اليمنى، ثم أخيرًا يجرى الكي على ظهر اللسان، الأمر الذي يتسبب في آلام لا تُطاق، ويتوقف المريض بسببها عن الكلام عدة أيام، ثم بعد ذلك يتوقفون عن أية معالجة، لأن تلك المعالجات غالبًا ما تنتهي بالوفاة، وهو ما يجعله يُقرر أن العلاج بالكي دواء "غير فعال". ويشير إلى أنهم يستخدمون الكي لعلاج مرض الغش الذي يصيب الإبل، وتسببه لسعة من ذبابة "السرة"[9].

يؤكد الرحالة الأمريكي وليم سيبروك William Seabrook، الذي يقوم بمغامراته في بلاد العرب عام 1935، أن الكي بالحديد المحمي، أو دبس السكر المغلي، معالجة شائعة لكل القروح والجروح في الإنسان والحيوان، حيث رأى البدو يكوون قرحًا نازفًا في وجه فرس كيًا ناجعًا، وفي غضون ثمانية أيام اندمل الجرح تاركًا ندبًا واضحًا[10]. وأصيب الرحالة الألماني لوثر شتاين **Lohar stein**، الذي يقوم بزيارة مشعان الفيصل الجربا شيخ قبيلة شمر في عام 1962، بجروح فوق الكعبين نتجت عن ركوبه الإبل من دون جوارب وحذاء ذي رقبة، ومن جراء الاحتكاك حدثت له التهابات وآلام شديدة، فتفحص بعض البدو الجرح، وأشاروا عليه بعلاجه بواسطة الكي، أي حرقه بواسطة شيش حديدي ساخن جدًا، لكنه رفض ذلك، واعتبره "تضحية". ثم يشير إلى أنه علم لاحقًا أن العلاج بالكي للأجزاء المريضة للجسم عادة قديمة عند قبائل شمر وغيرها من القبائل العربية، والكثير منهم أطلعوه على علامات الكي على أذرعهم وسيقانهم، أو على رؤوسهم وبطونهم، ثم يذهب إلى أن "مثل هذه الوسائل العلاجية تكون أقل فاعلية"[11].

المراجع:


1 – جوهن جاكوب هيس: بدو وسط الجزيرة (عادات– تقاليد– حكايات وأغان)، محمود كبيبو (ترجمة)، محمد سلطان العتيبي (تقديم)، (بغداد: دار الوراق للنشر المحدودة، 2010)، ص 274، 275.

2 – حافظ وهبة: جزيرة العرب في القرن العشرين، (القاهرة: دار الآفاق العربية، 1956)، ص 118.

3 – صموئيل أيفرز: رحلة صموئيل أيفرز من البصرة إلى البحر المتوسط سنة 1779، أنيس عبد الخالق محمود (ترجمة وتعليق)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2013)، ص 86.

4 – أحمد عبد الرحيم نصر: التراث الشعبي في أدب الرحلات، (الدوحة: مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، 1995)، ص 55.

5 – وليم جيفورد بالجريف: وسط الجزيرة العربية وشرقها، ج1، صبري محمد حسن (ترجمة)، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001)، ص 182، 183.

6 – أحمد عبد الرحيم نصر: مرجع سابق، ص 153، 158.

7 – سنوك، سي، هيرجرونجي: مكة في أواخر القرن التاسع عشر، صبري محمد حسن (ترجمة)، جمال زكريا قاسم (تقديم)، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2007)، ص 23.

8 – ماكس أوبنهايم: رحلة إلى ديار شمر وبلاد شمال الجزيرة، محمود كبيبو (مراجعة وتدقيق)، (بغداد: دار الوراق للنشر، 2007)، ص 167.

9 – ديكسون: عرب الصحراء، (بيروت: دار الفكر المعاصر، 1996)، ص 133، 134.

10 – ويليام ب. سيبروك: مغامرات في بلاد العرب، عارف حديفة ونبيل حاتم (ترجمة)، (دمشق: دار المدى للنشر والتوزيع، 2006)، ص 104.

11 – لوثر شتاين: رحلة إلى شيخ قبيلة شمر مشعان الفيصل الجربا سنة 1962، قسم الترجمة في المؤسسة (ترجمة)، (بيروت: الدار العربية للموسوعات، 2011) ص 71.



# وصايا رايت العشر بين وظيفية لو كوربوزيه وتفكيكية يزنمان




أ.د. بدر الدين مصطفى

أستاذ مشارك بقسم الفلسفة- كلية الآداب

جامعة القاهرة


لا يعتبر المعماري الأمريكي فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright ، المولود في 8 يونيو 1867، أحد أعظم عباقرة العمارة الحديثة فحسب، ولكنه امتاز عن أقرانه كذلك بكونه أشهرهم وأبرزهم وأكثرهم إثارة للجدل وللإلهام في الوقت نفسه. فقد كان كاتبًا، وهاوٍ للفنون، وفيلسوفًا صاحب رؤية كان لها تأثيرها الكبير على النهج الذي تبناه في تصميماته المعمارية. أما شهرته فنبعت من أساليب أربعة انتهجها في البناء والمعمار. فقد أبدع "طراز البراري" Prairie Style الذي كان وليد قناعته بأننا بحاجة إلى مساحات أكبر ولكن بعدد محدود من التركيبات التي تتميز بالتدفق والسلاسة، وهو طراز يناقض ما اتصف به المعمار الفيكتوري من جمود. ومن هذا الأسلوب خرج "الطراز النسجي" Textile Style، والذي بدوره مهد الطريق إلى "الطراز الحيوي" Organic Style، ثم "الطراز الأوسوني" Usonian Style. وقد آمن رايت بضرورة أن يكون البناء نابعًا من الأرض ومرتبطًا بها، وأسس استلهاماته وفق هذا الإيمان. وكان فكره المعماري طليعيًا في عصره، ولا تزال مبادئه المعمارية محل تطبيق في عصرنا هذا.

كتب رايت مجموعة من الوصايا أو المبادئ التي تمثل قناعاته الشخصية التي طبقها في تصميماته، ومثلت في ذاتها مبادئ معيارية للمعماريين من بعده، وهي كالآتي:

1. "على المعماري أن يكون نبيا... نبيا بكل ما تحمله الكلمة من معنى... فإن لم يتمكن من استشراف عشر سنوات من المستقبل لا يمكن أن ندعوه معماريًا".

الحق أن فرانك لويد رايت كان سابقًا لعصره. فقد اعتبرت تصميماته للمنازل إبداعًا من خارج هذا الكوكب، وصادف الناس صعوبة في فهم رؤيته والإحاطة بها في وقتها. على أن أغلب الأعمال المعمارية الحديثة قد أضحت تستوحي أفكاره ومبادئه.

2. "كل مهندس معماري عظيم هو بالضرورة شاعر عظيم. لابد له من أن يكون مرآة أصيلة لعصره وحاضره وجيله".

جاءت بداية شهرة فرانك لويد رايت مع طراز البراري المعماري؛ وهو الطراز الذي تميز بالأسقف



رايت - منزل الشلال



رايت- منزل فريدريك س. روبي

المائلة المنخفضة، والحواف وكنارات السطح البارزة، والمدخنة في الوسط، والمخططات الأرضية المفتوحة التي أراد لها أن تكون نقيضًا لمعمار العصر الفيكتوري الذي اتصف بجموده وانغلاقه. ومن هذا المنطلق، أراد رايت الارتقاء إلى "الطراز النسجي" الذي انتهج معمارًا خطيًا بدرجة أكبر، ممتزجًا بتأثيرات من معمار حضارة المايا، وكان من الطبيعي أن تمهد هذه المرحلة إلى ما أسماه رايت "المعمار الحيوي" والذي يستمد مواده من الخامات الطبيعية، متأثرًا بالأسلوب المعماري الياباني. وسرعان ما انتقل العبقري المعماري إلى "الطراز الأوسوني". ولا يصعب على أي متخصص أن يلحظ أن كل طراز وأسلوب كان وليد ما سبقه.

3. "لابد أن يكون هناك أكثر من طراز وأسلوب لبناء المنازل بتعدد أنواع وأنماط البشر، وأن تكون مختلفة متمايزة بقدر اختلافهم وتمايزهم. فلابد للإنسان صاحب الشخصية المتفردة أن يعبر منزله وبيئته الخاصة عنه".

تمتاز أعمال فرانك لويد رايت بأسلوب متميز وفريد من نوعه. فلن تجد في معماره منزلان أو بناءان متشابهان.

4. "ينبغي لأي بناء أن ينبثق من موقعه بكل سلاسة وأن يتناغم مع بيئته المحيطة به، خاصة إذا كان للطبيعة حضورها القوي من حوله".

لابد لنا من أن نلاحظ أن ما شيده هذا العبقري المعماري من مبان في منطقة الغرب الأوسط في الولايات المتحدة تختلف بشكل كبير في طبيعتها ونمطها وموادها الخام عن المباني التي صممها في أريزونا ولوس انجليس وبنسلفانيا. فكل نمط فريد من نوعه ويختلف باختلاف تضاريس الأرض التي شيدت عليها تلك المباني.

5. "إننا لا ينبغي أن نشيد المنزل على تبة أو مرتفع أو على أي شيء، بل نحن نشيده من قلب المكان، منتميًا إليه. حيث يجب أن يتعايش التل مع المنزل متوائمين يسعد كل منهما بالآخر".

تبرز هذه الفكرة بالذات في طرازه الحيوي. وربما اعتبرنا منزل "الشلال" Fallingwater نموذجًا عليها، حيث اندمج المنزل بالأرض فصارا كيانًا واحدًا.

6. "العمارة أصل الفنون. وحضارة بلا معمار تتفرد به هي حضارة بلا روح".

كان فرانك لويد رايت يمارس المعمار من منطلق رؤيته لصورة المستقبل. فقد رأى أن هناك ضرورة لأن تكون المنازل اكثر سلاسة وانسيابية وانفتاحًا، ورأى حياةً أسهل من دون قيود. كما رأى الاحتياج للبناء من الأرض وللأرض. فجاء معماره توثيقًا لعصره وكذلك نجح في التأسيس لمقاربة معمارية فلسفية حديثة لمستقبل المعمار.

7. يقول لمايك والاس، المحاور الإعلامي والصحفي الأمريكي الشهير، في العام 1957: "أريد معمارًا حرًا. معمارًا ينتمي إلى المكان الذي شيد فيه، يكون نعمة للبيئة من حوله لا نقمة عليها. إن عملاءنا يرسلون إلينا بخطابات يخبروننا فيها بأن ما شيدناه لهم من مبانٍ قد أسهم في تغيير نمط حياتهم كليًا، بل ووجودهم من الأصل. والأمر اليوم يختلف عن الماضي. وأنا عازم على القيام بذلك لأجل بلادي".

من المؤكد أن هذا هو ما تحقق له. لم يفهم مايك والاس مصطلح "حيوي" وكان على رايت أن يبين له أنه يقصد به الطبيعة، وأن المعمار الحيوي هو في جوهره معمار الطبيعة. واليوم، وبعد خمسة وخمسين عامًا، تسنى لنا أن نفهم المعمار الذي تحدث عنه منذ أكثر من نصف قرن مضى.

8. "البناء المثالي لا يؤذي الطبيعة، ولكنه يزيدها جمالاً على جمال، وبدرجة تجعله إضافة جمالية زادت من بهاء المكان".

يمثل رايت نموذج الخطوط المعمارية الواضحة البسيطة. وكان إيمانه هو أن البناء الأمثل هو ذاك الذي يتكامل ببيئته المحيطة. ولم يعجب إطلاقًا بما اتصفت به الأنماط المعمارية السابقة عليه من مبالغة في التفاصيل الدقيقة والزخارف.

9. "المعمار حياة، أو هو على الأقل تشكيل للحياة وتجسيد لها، وبالتالي فهو أصدق تسجيل للحياة كما عشناها في العالم بالأمس واليوم وفي المستقبل".

ربما كان المعمار أصدق توثيق للحضارات، نموها وتطورها وحياتها. فالفن يبوح بأسرار لحظة من لحظات الزمن، بينما يبوح المعمار بحكاية ماضٍ وحاضر ومستقبل. نأخذ عنه ونتطور ونتجاوز ونتقدم. انظر إلى منازلنا الحديثة اليوم. انظر إلى خطوطها المستقيمة، ومساحاتها الواسعة المفتوحة، وإلى الأسقف المنخفضة وكيف تتكامل بسلاسة مع التضاريس والأمكنة على تنوعها. ولا شك في أننا نرى تأثير فرانك



رايت- متحف جوجنهايم بنيويورك



رايت- منزل والتر جال Walter H. Gale House



لوكوربوزيه- كنيسة نوتر دام دي أو



آيزنمان- ماكس رينهارت هاوس (برلين)

لويد رايت حاضرًا بقوة في كل منها.

10. "العمارة ليست بمعزل عن الفنون الأخرى، بل ثمة علاقات تبادلية بينهما".

يُعتقد أن متحف ججنهايم في مدينة نيويورك هو أهم إسهامات فرانك لويد رايت في فن العمارة وكذلك في علاقاته بمجمل الفنون الأخرى، فقد نجح في توحيد وصهر تاريخ البشر والزمن والفنون والعمارة في كيان واحد، ففي هذا الكيان الحداثي تتعايش الفنون والعلوم والطبيعة والمعمار والأنثروبولوجيا معًا بكل وئام. وعبر هذا البناء، تحققت الريادة لرايت في التأسيس للعديد من الخطوط المعمارية التي صارت اتجاهًا سائدًا في عمارة عصرنا الحالي. فلقد كان صاحب رؤية حقيقية وعبقريًا معماريًا سبق عصره بعصور.

فرانك لويد رايت عبقرية معمارية فذة، واشتهر برؤيته الثاقبة التي طالما كانت مثار الجدل والنقاش، وقد أكسبته نظرياته وقناعاته التي آمن بها مكانة مرموقة بين أقرانه، وظلت آراؤه وتأملاته وتنبؤاته من بعده إلهامًا لكل فنان ومعماري عصرنا على اختلاف توجهاتهم، فعلى سبيل المثال سنجد مبادئه متحققة في أعمال لو كوربوزيه وبيتر آيزنمان، على ما بينهما من اختلاف ربما يصل إلى حد التناقض.

## لوكوربوزيه رائد العمارة الوظيفية

كان المعماري الفرنسي لو كوربوزية معاصرًا لرايت، وقد مثلت نظريته المعمارية مرحلة رئيسة ومهمة من مراحل تطور "العمارة الحديثة" في فرنسا، فترة ما بين الحربين، واعتبرت أطروحاته الأسلوبية وأعماله المعمارية بمنزلة أمثلة ناصعة للفكر المعماري الحداثي ليس فقط في فرنسا، وإنما في مناطق عديدة من العالم. كان لو كوربوزيه شخصية متعددة الاهتمامات، فبالإضافة إلى كونه معمارًا مجددًا كان مخططًا للمدن، ورسامًا وكاتبًا، ومصممًا ومنظّرًا، وساهمت اهتماماته المتعددة تلك إلى تكريس حضوره اللامع في المشهد المعماري العالمي، وعلى الرغم من أن الأبنية التي نفذها لوكوربوزيه تعد قليلة نسبيًا لكن كل منها كان بمثابة خطوة كبيرة في تطور مبادئ "العمارة الحديثة"، وتمتاز المباني التي صممها بحضور واضح للمعايير الهندسة الخالصة المعتمدة على الأشكال الأساسية كالمكعب، ومتوازي الأضلاع والأسطوانة، وقد كتب يقول ذات مرة "أن مشاكل البناء الحديث الكبرى يمكن حلها فقط عبر استخدام الهندسة المنتظمة، إذ يتجه مهندسو اليوم نحو إنتاج الكتل ذات الخطوط الهندسية الواضحة فيكتشفون أشكالاً واضحة وقوية التأثير، تريح الأبصار وتوفر للعقول متعة النظر إلى أشكالها الهندسية، كذا هي المصانع، أولى ثمار العصر الجديد، وهكذا يضع مهندسو اليوم أنفسهم في اتساق مع ذات المبادئ التي طبقها أمثال برامنته ورافائيل منذ زمن بعيد".

يتضح من عبارة لوكوربوزييه إن التشبه بالآلة وبنتاج المهندسين الصناعيين لا يُراد به الوظيفية البحتة Pure Functionalism، بقدر ما يُراد به التعبير عن إنجازات مهندسي العصر الصناعي في تقنين نماذج نمطية اعتمادًا على حجوم هندسية بسيطة يسهل التعامل معها ضمن إمكانيات الصناعة الآلية، وهي في ذات الوقت ذات مظهر جمالي جاذب.

إن الحقبة الجديدة في رأي لو كوربوزييه لابد أن تعبر عن روح العصر الصناعي الذي يعتمد على التنظيم والنمذجة ضمن مواصفات ومقاييس معيارية تنسجم والأهداف المتوخاة من الأداة قيد التصميم، ومثلما هي الصناعة، أرادها لو كوربوزييه في العمارة، فكلما كان الحل بسيطًا ومباشرًا، كان أقرب إلى الأشكال الهندسية، لذا ذهب إلى أن الجمال في التصميم المعماري رهن استخدام الحجوم الهندسية البسيطة أو النقية أو التي تمثل الحلول التنظيمية النموذجية.

## بيتر آيزنمان، تفكيك أم إعادة بناء؟

كان بيتر آيزنمان من أشهر معماري الاتجاه التفكيكي، آمن بأفكار دريدا حول علاقة الميتافيزيقا بالمعمار، وقد رأى أن فلسفة الحضور قد تجسدت عبر مفهومين مزدوجين هما: الوحدة والأصل، هذه المفاهيم بالنسبة له ناجمة عن الرغبة والحنين لدى الإنسان لمعرفة من أين أتى وما هو موقعه في هذا العالم، لذا فالإنسان يحتل موقعًا مركزيًا ضمن إطار العمل المعماري، أما المفاهيم الأخرى مثل الجمال والوظيفة، فهي كلها خاضعة للبعد البشري الذي يعتبر الإنسان حقيقة الكون المركزية، بالإضافة لذلك رأى آيزنمان أن إنسان ما بعد الحداثة يتطور في عالم لا يحتوي نموذجًا مثاليًا موحدًا بل متعدد ومقطع، وانطلاقا من هذه الحقيقة رأى آيزنمان إن التساؤل الديني حول الأصل لم يعد متطابقًا مع عصرنا ويجعل الإنتاج المعماري منغلقًا في أفكار مسبقة كالمركز والنسق والتنظيم والوظيفة، وهي كلها تعمل على تساوي التعبيرات المعمارية.

من هنا رأى آيزنمان أن الهندسة الإقليدية والأفلاطونية لا يمكن أن تعبر وبسبب نقائها الجوهري عن حالة التعقيد والتقطيع التي تميز إنسان هذا العصر، لذا فلابد من القيام بثورة على "العمارة الحديثة" بغية تفكيكها وإعادة بنائها من جديد وفقًا لتلك المتغيرات، كتب آيزنمان قائلاً: "الكتل الأفلاطونية التي عمل عليها لوكوربوزييه لم تعد مناسبة لفهم الظواهر الحالية، الناظر غير قادر على أن يتكلم عن علاقاتنا مع المحيط؛ إنها أشياء أصبحت من الماضي." ويرى آيزنمان إنه يجب التخلص من مفهوم الوحدة والأصل كيما تتحرر العمارة من الميتافيزيقا التقليدية، وهي "فلسفة الحضور" بمصطلح دريدا، وذلك لإسقاط النموذج الكلاسيكي للعمل المعماري، وسيغدو التفكيك عند آيزنمان بمثابة تمرد على كافة الصيغ التقليدية للتفكير ولفهم الأعمال المعمارية.

# خطيئة أولى

عائشة المؤدب

تونس

نقف على ضفافِ الشّهقةِ ككلمةٍ لمْ
تُنْطقْ بعدُ
ينتعشُ الصّمتُ،
فنوقنُ أنّنا مازلنا نفتّشُ عن خطيئةٍ
أولى
تبرّرُ الرّكضَ وراءَ غوايةِ الماءِ.
نفتّشُ عن خطيئةٍ أولى
تُبرّر انتقامَ الوُرودِ بخنجرِ رائحتها
المخمليّة
تبرّر الجفافَ المفاجئَ كلّما ضمّمْنا
الغيابَ وصارَ الوقتُ قتيلاً
مازلنا نفتّشُ عن خطيئةٍ تُبلّلُ الشّوقَ
المُخدّرَ في شهوةٍ عابرةٍ
يجُرُّ المساءُ المساءَ إلى ليلٍ سحيقٍ
ويفتحُ بابًا إلى العتمةِ منسدلاً
يتراءى المساءُ على عتبةِ البيتِ يُفسّخُ
الطريقَ القادمةَ إلينا
ويمسكُ الرّعبَ بنابٍ من حديد
مازلنا نفتّشُ عن أولى الخطايا لنحجزَ
مقعدًا في الصّفِّ الأوّلِ للحلم
لننجوَ من ممارسةِ عادةِ المللِ مع كتابٍ
باردِ المشاعرِ كامرأةٍ بلا شفاه
نعلّقُ على عرينا المعلنِ لافتاتٍ مضيئةً
ثم نركضُ مثلَ هجومٍ انتحاريٍّ
على حافة الدّهشة
نودّعُ الرّيحَ القافزةَ على خوفنا
إلى حقيقةٍ لا تفاجئُ أحدًا
ورغمَ الرّيحِ والعتمة
نعيدُها كرّةً أخرى خطيئتَنا الأولى.



# مأزق البنيوية وآفاق ما بعد البنيوية مناقشة هادئة لقضية ساخنة



**د.مصطفى عطية جمعة**

أكاديمي، وناقد أدبي

يتأسس منجز البنيوية Sructuralism في المجال النقدي على منح النص -بوصفه نصًا - مساحة رحبة من الحضور في الدرس والتحليل، ونأت في الوقت نفسه عن كل ما يمكن أن يكون عبئًا على النص، فيما يسمى الأبنية الفوقية للنص (الاجتماعي والديني والإيديولوجي والسياسي والاقتصادي والشخصي)، ورأت أنها ميتافيزيقية لا قيمة لها، تسيء للنص وقد تحمّله أكثر مما يحتمل.

لذا، فإنها رأت أن النص عبارة عن قالب لغوي وبنية ذات مستويات مختلفة ومندمجة لكيانات (صوتية وصرفية وذات تشكيل صوتي ومعجمي ونحوي تركيبي)، وبطريقة مشابهة تغدو البنية الأدبية تراتبًا للطبقات بمقتضى نموذج الشعرية (النصية) متعدد الطبقات ما بين اللغوي والجمالي، مع عدم الفصل بينهما، أي اختزال عناصر اللغة والعناصر التيمائية (التي ليس لها طبيعة لغوية) في مفهوم واحد، مدّعين أن العمل الأدبي ينطوي على عناصر اللغة فحسب دون غيرها[1].

وبناء على هذا المفهوم، فقد اقترح البنيويون - في قراءتهم للتاريخ الأدبي – نظرية مفادها أن: الفاعل في التأريخ الأدبي هو السلسلة الأدبية، أي المخزون المجرد لكل الإمكانات التي ينطوي عليها الإبداع الأدبي، فما يخضع للتطور ليس الأعمال الأدبية المتعينة وإنما البنية التي تحتل مكانة عليا في التراتب، فلا جدوى الركض في البحث عن علل التغير الأدبي خارج الأدب، فالأدب يتطور ذاتيًا، ضمن دينامية السلسلة الأدبية نفسها التي تتطور وفق نظامها المحايث، وليس ثمة إنكار للعوامل الخارجية (الإيديولوجية، السياسية، العلم .. إلخ)، غير أن المحرّك الدينامي في البنية عينها هو الذي يحدد استمرارية التاريخ[2].

فوفق المنظور البنيوي، فإن النص - من حيث كونه نصًا مستقلاً عن أية عوامل خارجية - يمكن أن يتطور بذاته، فهو أشبه بكائن طبيعي مادي، ينمو ذاتيًا ويمتلك فعالياته التي لها قانونها الخاص، لذا، وجب دراسة النص في قالبه المادي اللغوي المتكون أمامنا، وإقصاء أية عوامل أخرى خارجه.

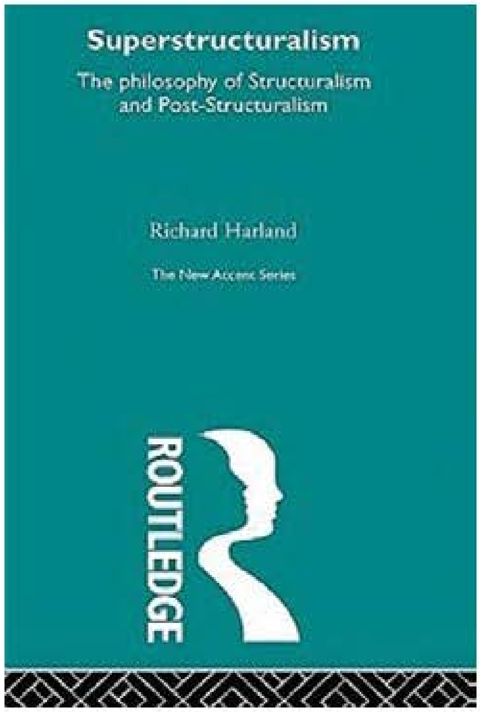
أما "ما بعد البنيوية" فهي حركة منبثقة من البنيوية فهي أشبه بالمراجعة النقدية للفكر البنيوي، فلا عجب أن لا تحمل اصطلاحًا جديدًا، وإنما اكتفت بكلمتي "ما بعد" قبل "البنيوية" شأنها شأن حركات معاصرة ومجايلة لها مثل: ما بعد الاستعمار وما بعد الحداثة، في إلحاح واضح منها على أنها نقد ونقض في آن، هذا، وتدور أسئلة ما بعد البنيوية المركزية حول البنية الاجتماعية واللغة، وامتلاك فضاءات واسعة للتصورات المستقبلية، فقد رأت أن البنيوية قدمت نسقًا مغلقًا

لقراءة العالم، يتمثل في النص أو لغة النص، والعالم أكثر رحابة من أن نحصره على نسق واحد، كما أن لغة النص امتداد لما في العالم من حولها، فلا يمكن تفسيرها بمعزل عما هو خارج النص، وعن ذاتية المتلقي والسياق المنتج فيه.

إن مصطلح ما بعد البنيوية Postsructuralism كان في الأساس توجها وضعه أكاديميون أمريكيون للدلالة على أعمال غير متجانسة لمفكرين فرنسيين في العقد السابع من القرن العشرين، في سعي منهم إلى تكوين معالم واضحة لمراجعات تمت على الفكر البنيوي، وقد رفضت ما بعد البنيوية إمكانية إجراء دراسة حقيقية للإنسان أو الطبيعة البشرية بشكل مطلق، لكنها رأت إمكانية تحليلها من خلال سرد التطور التاريخي التدريجي، أي رصد أبعاد التحولات من الخرافة إلى السببية، ومحاولة فهم تطور الإنسان، من خلال تحليل سرديات تاريخه الفردي أو الجمعي.

ويُعدّ "ريشارد هارلاند" هو أول من نظّر بشكل كلي في هذا المصطلح، ذاكرًا له مصطلحات أخرى مثل: ما فوق البنيوية Superstructuralism وأيضًا اللابنيوية Antistructuralism، وقد قصد "هارلاند" في تناوله لما بعد البنيوية والذي أطلقه في كتابه المعنون بنفس الاسم عام (1987)، دراسة المعطيات المنهجية النقدية الحديثة بطريقة شاملة، تلك التي طرأت على الساحة النقدية الغربية، وهي في مجملها تمثل مراجعات ونقاشات مضادة لسيادة البنيوية بعضًا من الوقت في الحياة الثقافية، وذكر أبرز مفكري هذا التوجه من البنيوية إلى ما بعدها، وهم: دي سوسير، شتروس، ياكوبسون، بنفنست، دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، بودريلارد، التوسير، كما يشير هارلاند إلى أنّ المصطلح قد مرَ بتحولات فكرية ومنهجية عديدة، فيما يشبه إرهاصات فكرية قبل أن يستوي في النهاية إلى اصطلاح مستقر، ذي فلسفة واضحة ورؤى مشتركة بدرجات متقاربة، فقد مر المصطلح بمرحلة اللاعلمية (Antisciencism)، عبر تقديم تحليلات وتأويلات لفرويد، وماركس إلى نقد طروحاتهما وإيجاد البديل، ومن دراسات في اللسانيات، والصيغ الاجتماعية إلى دراسات تخصّصية، ودقيقة في السلوك اللغوي والاجتماعي أي أنه سعى إلى رصد ظاهرة ما بعد البنيوية في تشابكاتها وتقاطعاتها مع حقول معرفية مختلفة: لغوية، اجتماعية، نفسية، علمية، قبل استوائها في فلسفة تجمع تلابيبها، وتحاول أن تؤطرها في قواسم مشتركة[3].

أيضًا، يذكر هارلاند أنّ فلسفة ما بعد البنيوية جمعت المتناقضات الفلسفية التقليدية وزادت عليها




وضاعفتها، وأنّ النتائج التي توصل إليها فوكو في كتابيه: "الكلمات والأشياء"، "حفريات المعرفة" هي النتائج التي تبناها كل نقاد ما بعد البنيوية، الذين أكدوا الإشارات اللاجتماعية (Antisocialism) التي تتصف بخاصيتين: الأولى: أنها إشارات متحركة متكاثرة، والثانية: كونها إشارات مادية محسوسة، ويستخدم نقاد ما بعد البنيوية هذه الإشارات للتدليل على الممارسات الخارجة عن القوانين، والأعراف، والعادات، والمؤسسات المتحررة من السلطات، ويحدد هارلاند نقاد ما بعد البنيوية بـ (دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، جوتاري، بودريلارد)[4]، فما بعد البنيوية تتمحور حول التمرد داخل النص وخارجه، فالتمرد داخل النص نراه في استراتيجية التفكيك القائمة على لا نهائية المعنى، وأن كل قراءة تحمل قراءة مضادة في الوقت ذاته، أما خارج النص، فيتمثل في التطلع إلى طبيعة الدلالات التي تبثها الإشارات النصية أو اللانصية، حول ما هو اجتماعي وثقافي، بهدف انفتاح الدلالة مطلقًا، وإعادة قراءة العالم والنصوص بشكل جديد، بجانب رفضها لكثير من البنى المؤسسية في المجتمع والسياسة والاقتصاد، وإضفاء الطابع العلمي عليها، بينما في الحقيقة تحولت إلى سلطات متحكمة.

وتمثل المفارقة في إدراك ما بعد البنيوية عجزها الكبير – بعد أحداث 1968 – عن تحطيم هياكل سلطة الدولة؛ من خلال التمردات الثورية ضد البنى الاجتماعية والسياسية المتحكمة في الحياة الفرنسية، فصوبت هدفها، وركّزت جهودها على زعزعة بنية




اللغة في النصوص من خلال مناقشة الأنظمة الفكرية والاعتقادية بوصفها ندًا لها، وطرح توجهات سياسية وتنظيمية تهدف إلى تحليل البنى الاجتماعية والتأثير عليها، فضلاً عن محاولتها التهوين من الادعاءات العلمية والنقدية التي قدمتها البنيوية، حيث مثلت البنيوية طريقةً فلسفيةً في الطرح والتناول أقصت فيها الفعل الإنساني وأخفت ذاته، وتمركزت حول البنية بوصفها الملاذ الأخير لإنعاش الطرح النقدي، بعدما أثقل بخارجيات النص، وبذلك تعددت المناقشات، والطروحات التي قدمتها ما بعد البنيوية من طرح فلسفي، إلى سياسي، إلى اجتماعي، إلى لغوي لاهوتي في نهاية المطاف[5]، فقد كانت تمتلك حلمًا كبيرًا بتغيير الواقع في كافة أبعاده، ولكن الواقع كان أكبر بكثير منها.

فقد كان همّ البنيوية منطلقًا من النص لغة، باحثا في شكلانيته، دون البحث في حقيقة اللغة، وإنما في مدى صلاحيتها في نقل المراد من النص، وهي صالحة إذا قدمت نظامًا لغويًا متماسكًا من الرموز والقواعد التي تكيف لغة النص الأدبي، وانحصرت بالتالي مهمة النقد في اكتشاف هذا النظام، أي القواعد الشكلية الحاكمة، وليس البحث عن معنى العالم وتجلياته، وإنما يتناول القواعد اللغوية والشكلية التي اتبعها النص في لإضفاء معنى ما على العالم[6]، ومن هنا، أصبح النقد البنيوي أسيرًا للغة النص وقواعده وبنيته الجمالية، يرى العالم من خلالها، فبات محصورا والنص في الأساس رحب، ومنفتح على العالم برموزه وإشاراته وإيحاءاته.

المراجع:

1 - بنيوية مدرسة براغ: البنيوية مصوغها وتأثيرها وآثارها، لوبومير دولزل، ترجمة حسام نايل، موسوعة كيمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006م، المجلد الثاني، ص74.
2 - السابق، ص90، 91
3- see: Superstructuralism: The philosophy of structuralism & post-structuralism , Richard Harland , Methuen , London , New-York , 1986. P 125-170.
4- Ibid. P 184- 185
5 - بعض التباينات فيما بعد البنيوية أو شجرة الأنساب المتخلوية، ت: خميسي بوغرارة، مجلة نزوى عُمان، العدد 20 لسنة 1999، ص44، 45.
6 - نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1980م، ص328.

# اللهجة الأندلسية بين الصواب والخطأ من خلال لحن العامة للزبيدي: صوتيًا وصرفيًا




رضى العموري

المغرب


فتح المسلمون الأندلس بقيادة طارق بن زياد 92هـ، وقد كان الفاتحون من مختلف القبائل العربية من قحطانيين وعدنانيين وشاميين وغيرهم، بالإضافة إلى سكان المغرب الأقصى (البربر) الذين شكلوا النسبة الأكبر حسب المؤرخين، وقد امتزج هؤلاء فيما بينهم وما بين العناصر الإسبانية.

وهكذا فقد تجلت العناصر التي سادت الأندلس أربعة وهم:

- العرب.
- سكان المغرب الأقصى (البربر).
- الإسبان.
- المسلمون المولدون من تزاوج العرب بالبربر أو العرب بالإسبانيات والصقالبة.

فاختلطت الدماء العربية مع الإسبانية لتكون منها عنصر جديد وهو الشعب الأندلسي من حيث خصائصه في الشكل والطبع والعربي في عقيدته ولغته وثقافته، وكانت الأقليات غير المسلمة تتمتع بعدالة الإسلام في الأندلس، فقد كفلت لهم الدولة الحرية في بناء الكنائس والحرية في ممارسة البيع وغير ذلك من الأمور التي جعلتهم ينعمون بالاحترام المساواة مع نظرائهم المسلمين، كما ظهرت طبقة بعد ذلك وهي فئة المستعربين وهم نصارى الإسبان الذين عاشروا العرب وتأثروا تأثرًا عميقًا بالثقافة العربية والعادات الإسلامية، حتى تعددت شكوى القسيسين من أن الإسبانيين يبتعدون عن دينهم ولغتهم ويقبلون على الإسلام ولغته، مرد ذلك راجع لما كانت تزخر به اللغة العربية من علوم ومعارف جمة كانت لغتهم تفتقر إليها، ولاسيما بقرطبة عاصمة الملك حتى هال أسقفها "ألفارو" Alvaro هذا الأمر فكتب يشكو أنه لا يجد بين الألوف من ابن طائفته من يستطيع أن يكتب رسالة باللاتينية المقبولة على حين يتقن الكثيرون العربية وينظمون الأشعار فيها بمهارة لا تقاربها مهارة العرب أنفسهم[1].

أما اللغة المحكية فقد ظلت مزدوجة إلى عهد طويل، وكان الناس في قرطبة يتكلمون اللغة اللاتينية في أحد أشكالها إلى جانب العربية، والعرب يطلقون على اللغة السائدة في الأندلس اسم الأعجمية ومنها ثلاث لهجات كبرى وهي الأرغونية والبلنسية والقشتالية.

كما كانت اللهجة البشقية لغة الأكثرية من أهالي ببلونة pampluna والمنطقة الجبلية من حولها ولم تقض العربية على هذه اللهجات بل ظلت هي الغالبة في بعض الأرياف والبوادي[2].

كما كان شيوع اللاتينية بين القبائل الأخرى كان أمرًا طبيعيًا، وتعلم لغة السكان الأصليين كثير من العرب؛ حتى كان بعض القضاة يتكلمونها، وعلى الرغم من تعرب السكان الأصليين تدريجيًا فقد بقيت الألقاب

اللاتينية والأسماء تلحقهم كما تلحق بعض أبناء العرب أنفسهم مثل لقب "شنجول ويوانش وبطرة شقة وغيرها.

وأصبحت لغة التخاطب تمثل التأثير التي تتلقاها كالعربية وغيرها المتباينة قوةً وضعفًا، وأخذت الفصحى تنكمش فلا تمثل سوى الجانب الرسمي منها في الدولة وغدت اللغة العربية لا يتذوقها إلا الطبقات المثقفة، إلا في جزائر صغيرة وسط هذا البحر التي كانت تتجه نحو اللغة الدارجة، كما كانت الحال في شلب فإن سكانها وسكان قراها الذي شكل فيها العرب العدد الأكبر ظلوا يحافظون على اللغة العربية الصريحة إلى عهود متأخرة[3].

ونتيجة لذلك فقد منيت اللغة الأندلسية بالعديد من الانحرافات جراء التداخل اللغوي في هذا القطر مما أصابها باللحن.

هذا اللحن الذي يعد من الظواهر التي ظهرت منذ القديم؛ فهذا ابن الجوزي في كتابه (تقويم اللسان) يبرز دواعي تأليف كتابه حيث يقول: «فإني رأيت كثيرًا من المتسببين إلى العلم يتكلمون بكلام العوام المرذول جريًا منهم على العادة وبعدًا عن علم العربية[4]».

والأمر نفسه نجده مع عالم لغوي أندلسي انبرى لهذا اللحن الذي وجده متفشيًا في عصره ويتعلق الأمر بأبي بكر محمد بن الحسن بن عبدالله بن مَذْحِج الزبيدي الأندلسي الإشبيلي (ت 320هـ) من خلال كتابه (لحن العامة).

وقد ذكر الزبيدي أمثلة عديدة مما كان يقع على لسان العامة في الأندلس من قلب وإبدال بين الحروف، وبلغ ما عدده في مواضع متفرقة من حالات القلب والإبدال نحو خمس عشرة حالة.

أنه في لسان العامة يبدلون النون ميما في مثل قولهم: حلزوم أي حلزون، وقد ورد هذا في المثل التالي:

حَلَزوم لِس معها أي ندور، نربط في ذنبها نور[5].

من الخصائص البارزة لعربية الأندلس كما وصفها الزبيدي في (لحن العامة) نجد:

- إطالة صوت اللين، أو صوت اللين القصير shortvowol فتصبح الفتحة القصيرة ألف مد، والضمة القصيرة واو مد، والكسرة القصيرة ياء مد، مثلما سبقت الإشارة سابقًا بشكل مقتضب.

فمن أمثلة إطالة الفتحة قولهم: عَرْعَار في عَرْعَر، وبَزْواق في بَزْوَق، قَبَّار في الكَبَر[6].

وقَادوم في القَدُوم، وبكارة في بكرة، وأذان في أذن، وأي في أي، وطِوَال في طِوَل وقطاع (جمع قطعة) في قطع.

ومن أمثلة إطالة الضمة: عُوش الطائر بدل عُشّ، ولُوبان بدل لُبان.

ومن أمثلة إطالة الكسرة قولهم: الطِّيراز في الطِّراز، والتِيلاد في التِّلاد، والثِيمار في الثِّمار وصنيفة الثوب أي صنفته (جانبه الذي لا هدب له).

وهذا الأمر يقودنا إلى الإشباع حركة صوتية تُنقل بها أصوات اللين القصيرة (الفتحة والكسرة والضمة) فتصبح لينا طويلة كما رأينا.

خضعت العديد من الأبنية لمجموعة من التغيرات التي نوردها كما يلي:

- فيما كان من الأفعال الثلاثية المعتلة العين مما لم يسم فاعله، يتم إلحاق الألف فيبنونه على أُفعِل نحو: أُبيع الثوب، أُقيم على الرجل، أُخيف، أدبر به وأسير به، والصواب في هذا إسقاط الألف فتقول: بِيع الثوب وخِيف الرجل ودِبر به، وقِيم عليه وسِير به، وقد وجدت أمثلة من هذا الذي ذكره الزبيدي في أمثالهم ومن ذلك قولهم: إذا أُقِلَك حمار استخير الله وانهق[7].

وأصلها: إذا قِيل لك، وكذلك في المثل: أقِل لجحا لس تجلس قدام القرن أي بزيادة الألف ويفهم من هذا الكلام أن المبني للمجهول من الثلاثي كان مستعملاً في العامية الأندلسية، وذلك ما نجد له أمثلة بين الكتب المبثوثة مثل:

البَالي يُتَّبَع والجَدِيد يُرفع،

العَرُوس في الكُرسي، ولِسْ يُدْرِ لمن هي،

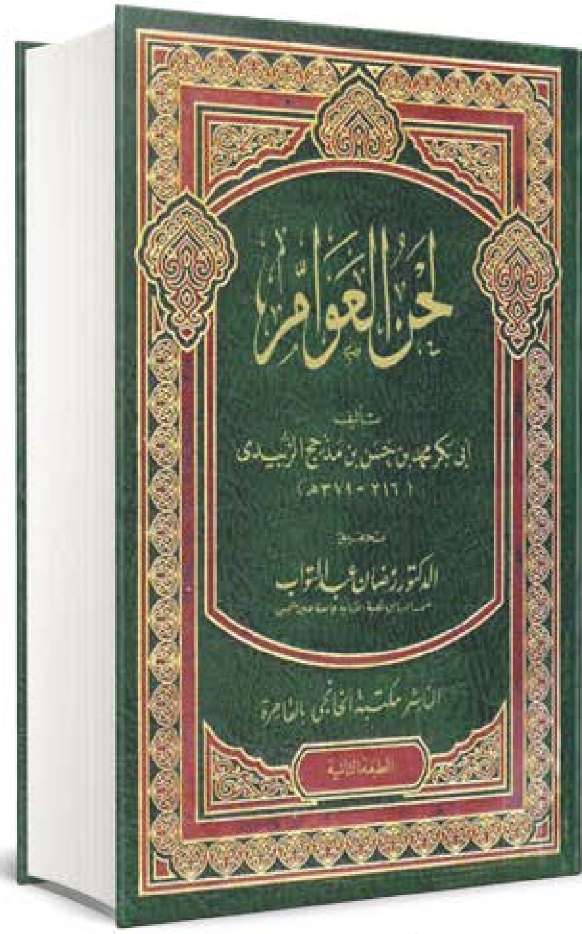
لِس يُعلّم اليتيم البكا[8]

يخلطون في اسم الفاعل بين ما كان من الفعل الثلاثي وما كان من الرباعي فيقولون: أنت مُعزِم على كذا بدل عازم.

وتاجر مُربح و مُخسر بدل رابح وخاسر، وعكس ذلك قولهم: يا غايث المستغيثين بدل مغيث.

تحدث الظاهرة السابقة نفسها في اسم المفعول أيضًا، فيقولون: هو مبطول اليد، وموسوع عليه، والصواب: مُبْطَل ومُوسَع[9].

كما يخلطون بين صيغتي اسم الفاعل والمفعول في بعض الحالات فيقولون: مذهول العقل ومخمول، ويوم مهول، والصواب: ذاهل وخامل وهائل، ويقولون مُنْتَن والصواب مُنْتِن بصيغة اسم الفاعل، وسوف نحاول التطرق لهذا الأمر بشيء من التفصيل في هذا المبحث بإذنه تعالى.




**الجموع:**

في لغتهم صيغة من صيغ الجمع لا توجد في العربية هي: (أَفْعَلَة) بفتح الهمزة والعين فيقولون: أَجَنَّة في جمع جنان، كما يقولون: أَقفِزة جمع قفيز وأقربة جمعا لقرو وأغمدة جمعا لغمد الذي فتحوا فاءه وحقها الكسر وجمعوا منه كرما جمع مؤنث سالما على كرمات وقد علق الزبيدي في الموضعين بقوله: (أَفْعَلة لا تكون من أبنية الجمع).

وكذلك صيغ جديدة للجمع كـ(إِفْعَال) بكسر الهمزة قالوا: إِدْراج جمعا لدَرَج.

و(فعالِيّة) بإضافة التاء مع تشديد الياء فقالوا: نَوانِيّة في جمع نونيّ.

و(فَاعول) جمعا لفاعولة قالوا: الثؤلول وهو ما يخرج في الجسم - ثالولة - وجمعوه على ثالول.

و(فعّالين) بتشديد العين -في تكسير فعّال - قالوا: فدّادين- لأحقال الأرض- والواحد فدّان.

و(فعاليس) وهو أغرب ما جاءوا به من جموع قالوا: قطاطيس - في جمع قطّ.

وجاؤ عنهم (مَياة) بالتاء في جمع ماء[10].

وفي جمع فِعْل- بكسر فسكون- جاء (فِعلة) بكسر فسكون أيضا قالوا دِبكه: جمع دِبك وفِيلة في جمع فِيل[11].

وفي جمع فَعَل- بفتحتين- جاء عنهم (فَعالى) الذي هو من صيغ منتهى الجموع فقالوا أمضالي جمعا لأمل.

وفي جمع فُعْل -بضم فسكون- جاء أفعلة، قالوا أَفْرِنَةٌ جمع فُرْنٌ.

وفي جمع فِعْلة - بكسر فسكون- جاء عنهم فِعَالٌ بكسر الفاء، فقالوا قِطاع جمعا لقطعة[12].

وفي جمع فُعْلة - بضم فسكون- جاء فِعَل، بكسر ففتح قالوا: شِقَق جمعا لشُقَّة، وقِبَبٌ جمع لقُبَّة.

وفي جمع فَعْلة- بفتح وسكون- جاء فِعَل - بكسر ففتح - قالوا ضِيَعٌ - جمعا لضيعة كما جاء أيضا (فَعَالَى) فقالوا قَرَايا جمعا لقرية.

وفي جمع فِعْلة- بكسر ففتح- جاء أَفْعِلة فقالوا: أَحْدِيةٌ جمع حِدَأَةٌ.

وتخلصوا من همزة الأحد عند الجمع فقالوا: مضى لذلك سُبُوتٌ وحدُودٌ[13].

في جمع غير الثلاثي فقد جمعوا فاعلا على (فِعَال) فقالوا:صَاحِبٌ وصِحَابٌ كما جمعوه أيضًا على (فِعَل) -بكسر ففتح- فقالوا: سِوس في جمع سائس.

وجمعوا فِعَالة على (فَوَاعِل) - بدل فعائل، فقالوا:طواهِرٌ في جمع طِهارة. وفي إِكَافٌ قالوا: أَكفَّة وصوابه آكفةٌ، كإزار وآزرة.

وجمعوا لجاما وهو مذكر على (أَفْعُل) الخاصة بجمع المؤنث من فَعَال، فقالوا: أَلْجُم. وجمعوا مِفْعلة على (أَفْعِلَة) فقالوا: أَمْرِية في جمع مرآة[14].

وهم يستعملون جمع المذكر السالم حيث تستعمل الفصحى وبعض اللهجات العامية جمع التكسير ومن ذلك قولهم: أضرسين أي أضراس و قولهم: سنّين أي أسنان، وأذرعين وأيدين ورجلين أي أذرع وأيد وأرجل[15].

الجمع الذي على وزن فعلان يفرقون بينه وبين مفرده بالتاء، فيقولون: ذبَّان وذِبَّانة وصِبَان، وصِبَّانة، وأدمان وأدَمَانة، ومُصران ومُصْرانة، فوجد الكاتب في لغتهم مفردات ليست في اللغة الفصحى، ومفرداتها على الترتيب: ذبابة، وصؤابة، وأدماء ومصير[16].

## التذكير والتأنيث:

اكتفى أهل الأندلس بتاء التأنيث غالبًا وردّوا غيرها من الألف الممدودة أو المقصورة إليها، فقالوا: مينة في أمين ودفلة في دفلى وحُبارة في حُبَارى[17]، وسكرانة في سَكْرَى وامرأة جَيعَانَة في جوعى، وجلوة في جلواء، كما أن صفات الألوان كلّها كانت التاء عندهم، فقالوا بيضة وصفرة وحمرة وسودة، وهو ما يتداوله سكان المغرب عند نطقهم للألوان فيقولون خضرة وحمرة بدل خضراء وحمراء وصفراء...

وجاء عنهم من غير الغالب ردّ التاء إلى الألف المقصورة، فقالوا: قرفا في قرفَة وحُلبا في حُلبَة،

وأحسوا بضعف دلالة الألف المقصورة على التأنيث فأضافوا إليها التاء وقالوا: مِقلاة في مِقْلى.

## النسب:

قالوا لبائع الجنّاء: حنّي، وقالوا فاكهة شَتَويّةٌ بفتحتين نسبة إلى الشتوة ونسبوا إلى الشيعة فقالوا: شَاع، وفي النسب إلى اللغة قالوا: لَغويّ بفتح اللام وإلى كلب قالوا: كِلبي بكسر الكاف وقالوا لبائع السكاكين: سَكّاك ولبائع المقص: قصّاص، وقالوا رجل بربريّ بكسر الباءين منسوب إلى البربر بفتحهما ونَحَوي بفتح الحاء وجزيري منسوب إلى الجزيرة الخضراء، وسِبْتِي منسوب إلى سبتة ودقّاق لبائع الدقيق[18].

وأشار الكاتب فدريكو كورينتي أن اللغة الإسبانية على مستوى الجانب الصرفي كانت تتميز بظاهرتين إحداهما راجعة إلى عنصرها القحطاني، والثانية إلى عنصرها العجمي أو الرومنسي أما الظاهرة الأولى فحددها في فتح عين الفعل المجرد في كل من الماضي والمضارع عوض كسرها.

كقولهم: غَسَلْتُ – نَغْسَل- كَسَبْت- نَكْسَب و كَرهْتُ- نَكْرَه، وعَشقت – نَعْشَق، وخَسِرْت- نَخْسر...إلخ، وذلك بسبب القاعدة التي اكتشفها المستشرق فيليبي من بعض اللغات السامية فتسمت باسمه، ومن أثرها فتح الحرف المكسور المنبور الساكن ما بعده فتصير مثلاً لَبِست مع كسر الباء لَبَست مع فتح الباء، ثم ينتشر الفتح في الصيغة كلها[19].

فهو يرى أن هذه الظاهرة في اللهجة الأندلسية، وفي لهجات المغرب العربي راجعة إلى العنصر اليمني الذي أدى دورًا هامًا في تعريب الأندلس والمغرب، أما الظاهرة الصرفية الثانية التي ذكرها الكاتب، فهي كثرة استعمال اللواحق الرومنسية الدالة على التصغير والتكبير، والتحقير، وصفة المبالغة واسم الفاعل والآلة ....إلخ

فالتصغير من سمات العامية الأندلسية الواضحة، فهذا ابن حزم يتحدث عن لغة أهل فحص البلوط حيث يقول: «ونحن نجد من سمع لغة أهل فحص البلوط وهي على ليلة واحدة من قرطبة كاد أن يقول أنها لغة أخرى غير لغة أهل قرطبة، وهكذا في كثير من البلاد فإنه بمجاورة أهل البلدة بأمة أخرى يتبدّل لغتها تبديلاً لا يخفى على من تأمله.

ونحن نجد العامة قد بدلت الألفاظ في اللغة العربية تبديلاً وهو في البعد عن أصل تلك الكلمة كلغة أخرى ولا فرق فنجدهم يقولون: في العنَب العَيْنب وفي السوط أسطوط، وفي ثلاثة دنانير ثلثدا»[20].

تلك إذن بعض الخصائص التي تميزت بها اللهجة الأندلسية ؛ حيث يمكننا القول إنها خضعت لنواميس التغير والتبدل شأنها في ذلك شأن العديد من اللهجات التي أصابها التبدل على العديد من المستويات، وخير مثال على ذلك ما أصاب اللغة العربية منذ بزوغ فجر الإسلام ودخول العديد من الأقوام الغير عربية إلى الإسلام وانصهارهم داخل الحضارة العربية الإسلامية، وكذلك المر يمكن أن نقوله عن اللهجة الأندلسية التي ولدت في محيط لاتيني ولكنها سرعان ما رضعت فتربت من اللغة العربية مع الطلائع الأولى الذين قدموا إلى الأندلس، فما كان من سكانها إلا أن حاولوا البحث في سبيل يجعل لهجتهم مطاوعة لما آلت إليه الأمور وهو ما أدى إلى ظهور هذه التغيرات التي تمت الإشارة إليها.

وحسبنا أن حاولنا تتبع معظم التطورات التي ميزت اللهجة الأندلسية وإلا فإن البحث عن طبيعة هذه اللهجة وبما كان يتحدث به أهل الأندلس يبقى مفتوحًا على مصراعيه، خاصة وأن الأمر ظل مبثوثًا في بعض الكتب من هنا وهناك ويحتاج إلى مزيد من البحث والتمحيص.

الهوامش:

1 – جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف القاهرة، ط7، 2007. ص 86

2 – إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص 85–86.

3 – إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص 86–87 بتصرف.

4 – تقويم اللسان، أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تحقيق: عبد العزيز مطر ، ط2، دت، دار المعارف، ص56

5 – محمد بنشريفة، تاريخ الأمثال و الأزجال في الأندلس والمغرب، ص369.

6 – محمد بنشريفة، تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب، ص107.

7 – محمد بنشريفة، تاريخ المثال والأزجال في الأندلس و المغرب، ج 1، ص، 365

8 – محمد بنشريفة، تاريخ المثال والأزجال في الأندلس و المغرب، ج 1، ص، 363

9 – أبو بكر محمد بن حسن بن مَذْحِج الزُبيدي، لحن العوام، تحقيق: رمضان عبدالتواب ، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1420ه/2000م، ص 149.

10 – عبدالفتاح سليم، اللحن في اللغة: مظاهره ومقاييسه، القسم الأول، دار المعارف ط1، 1989 م/1409هـ، ص133.

11 – الزبيدي، لحن العوام، ص186

12 – نفسه

13 – الزبيدي، لحن العوام، ص 186.

14 – نفسه، ص 133.

15 – محمد بنشريفة، تاريخ الأمثال والأزجال، ص374.

16 – عبدالعزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية، ص 110.

17 – عبدالفتاح سليم، اللحن في اللغة: مظاهره ومقاييسه، القسم الأول، ص134

18 – عبدالفتاح سليم، اللحن في اللغة: مظاهره ومقاييسه، القسم الأول، ص135.

19 – فديريكو كورينتي، خصائص أهل الأندلس نثرًا ونظمًا، ص 67.

20 – ابن حزم الأندلسي، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: محمد شاكر، ج1، ط1، 2009م/1430هـ، دار الآثار للنشر والتوزيع، ص29.

## لائحة المصادر والمراجع:

– ابن حزم الأندلسي، الإحكام في أصول الأحكام، تحقيق: محمد شاكر، ج1، ط1، 2009م/1430هـ، دار الآثار للنشر والتوزيع.

– أبو بكر محمد بن حسن بن مَذْحِج الزُبيدي، لحن العوام، تحقيق: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1420ه/2000م

– إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ط3، 1973، دار الثقافة بيروت

– تقويم اللسان، أبو الفرج عبدالرحمن بن الجوزي، تحقيق: عبدالعزيز مطر، ط2، دت، دار المعارف

– جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف القاهرة، ط7، 2007.

– عبدالفتاح سليم، اللحن في اللغة: مظاهره ومقاييسه، القسم الأول، دار المعارف ط1، 1989 م/1409هـ.

– فديريكو كورينتي: خصائص كلام أهل الأندلس نثرًا ونظمًا، مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية المجلد 1985–1986.

– محمد بنشريفة: تاريخ الأمثال والأزجال بالأندلس والمغرب، دار المناهل 2006.

# اللغة العربية: عالميتها وإنسانيتها




د. معراج أحمد معراج الندوي

قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة العالية- كولكاتا- الهند


إن اللغة هي أداة الاتصال والتفاهم بين أبناء البشر، وهي آية من آيات الله العظمى، لأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي ينطق ويعبر عمّا في ضميره من أحاسيس ومشاعر، وعواطف ووجدان، من آلام وأفراح. إن الإنسان لا يستغني عن وسائل تربطه بالعالم المتحضر، وإن مما لا يختلف فيه اثنان أن ارتقاء أي أمة بارتقاء لغتها، لاشك فيه أن اللغة تؤدي دورًا مهمًا في حياة الأمم وتاريخها بحيث هي ماضيها وحاضرها ومستقبلها وصورتها وفكرها وروحها ومصيرها. ولا وجود لأمة بغير وجود اللغة إذ يتم بها التواصل بين أبناء المجتمع، وعن طريقها يكتسب الناس خبراتهم ومهاراتهم، وتنمو معارفهم، ويرتبطون فيما بينهم، ويتراثهم وحضاراتهم، ويتواصلون مع ركب الحضارة والتطور.

لقد حظيت اللغة العربية بما لم تحظ به لغة أخرى من عوامل القوة والبقاء، فهي اللغة التي ولدت في مهد الأبجدية الأقدم في التاريخ الإنساني، وورثت بعض عناصر أمهاتها وأخواتها من لغات الشرق القديم. وهي لغة العرب قبل الإسلام، تظهر مكتملة ناضجة في الشعر الجاهلي. فاللغة العربية ليست لها طفولة ولا شيخوخة. وهي بمجيئ الإسلام أصبحت لغة القرآن ولغة الإسلام الدين العالمي الذي أنزل الله على رسوله للناس جميعًا. فكانت اللغة العربية لغة الإسلام الرسمية التي تعلمتها الشعوب والأمم عندما دخل الناس في دين الله أفواجًا أفواجًا. انتشرت العربية وحدها بقوتها الخاصة بقوة الإسلام وقوة القرآن الكريم واستطاعت أن تكون لغة عالمية لأول مرة في التاريخ الإنساني.

ثم غدت اللغة العالمية الأولى في عصر الازدهار الحضارة العربية والإسلامية. إذا كان عدد الناطقين باللغة العربية من أبنائها وغير أبنائها من المؤشرات المعتمدة في تصنيف اللغات العالمية، فإن اللغة العربية لغة ما يزيد على 300 مليون من تعد العربية لغتهم الأم. وهي تحتل اليوم المرتبة الرابعة عالميًا من ناحية عدد الناطقين بها.

لقد ساهمت الحضارة العربية والإسلامية في عملية النمو والإبداع الحضاري العالمي فيما مضى التاريخ الإنساني خصوصيتها الشاملة على نحو فاعل وخلاق. وأثبتت اللغة العربية أنها قادرة على استيعاب كل ثقافات الأرض حتى غدت في أواخر القرن الثاني عشر للميلاد لغة العلم والحضارة. قد أصبحت لغة إنسانية منذ ظهور الإسلام. أبدعت حضارة راقية، اشعلت الأنوار التي بددت ظلمات العصور الوسطى في العالم. انبثق فجر النهضة في أوروبا الذي قام بها على أساس من التراث العربي الإسلامي باللغة العربية بطريقة مباشرة نقلاً عن المؤلفات العربية. إذن فاللغة العربية هي اللغة السامية الوحيدة التي قدر لها أن تحافظ على وجودها وأن تصبح لغة عالمية.

ولقد بدت عالمية العربية في محتواها الأدبي والفكري والإعلامي الذي أسهم في تطويرها في العصر الحديث. قطعت اللغة العربية شوطًا كبيرًا في التطور من هذا الجانب، ومن يراجع تطور الأدب الحديث، وتطور الصحافة العربية وتطور الفكر العربي سيعرف مقدار طواعية هذه اللغة ومرونتها وإمكانياتها على مستوى العالم.

وبنزول القرآن باللغة العربية حدث للغة العربية ما لم يحدث لغيرها من اللغات. ألا وهو حفظ وتثبيت اللغة ومنعها من التغير والتحول. وقد نزل بها القرآن الكريم فجعلها أكثر نضوجًا وأمتن بنيانًا وأقوى استقرار، وبفضله صارت أبعد لغات العالم مدى أوسعها أفقًا، وأقدرها على النهوض بتبعاتها الحضارية والدينية عبر التطورات التي يعيشها المجتمع الإنساني. إن القرآن هو الذي حفظ اللغة العربية، فإن إعجاز القرآن وبلاغته وبيانه لا يمكن فهمها واستيعابها إلا من خلال اللغة العربية.

اللغة العربية هي اللغة العالمية من حيث أن المسلمين في ناحية من نواحي العالم لا يمكنهم أداء عباداتهم وفرائضهم الدينية بغير معرفة العربية. ومن الطبيعي أن يكون هذا العامل سبب رئيسيًا في عالمية اللغة العربية من ناحية ضرورة تعلمها واستخدامها إذا ما تذكرنا أنها اللغة الوحيدة المرتبطة ارتباطًا مقدسًا بواحد من الأديان الكبرى في العالم.

واستطاعت أن تسهم في إثراء التراث العربي في مجالات الحياة المختلفة كالطب والصيدلة والرياضيات والكيمياء والفلك، ولم تكتف بكل هذا فأسهمت أيضًا في الأدب واللغة والنحو. وفي عصورها الزاهرة استطاعت اللغة العربية أن تستوعب تراث الأمم القديمة من فرس وإغريق وسريان وغيرهم، وأن تقدمه للبشرية سائغًا شرابه، لذيذًا طعمه، فأثرت الفكر الإنساني والحضارة الإنسانية في مجالات العلوم المختلفة.

لقد نجحت اللغة العربية في الماضي لأن تكون اللغة العالمية الأولى كلغة عالمية وعلمية تعلمت الشعوب والأمم الأخرى إلى تعلمها. واللغة العربية بخصائصها وقدراتها الهائلة قادرة على تعريبها العلوم الحديثة المتطورة وتقود العالم من جديد في اكتشاف العلوم الجديدة. واللغة العربية في حاضرها تعيش نهضة عصرية جديدة، وإنها لقادرة على استيعاب مصطلحات العلوم والفنون والصناعات والتكنولوجيا الحديثة. واليوم تتوسع مساحات انتشار اللغة العربية في العالم بدخولها الفضاء الرقمي وتبوئها مكانة متقدمة بين اللغات الحية التي تستخدم في شبكة المعلومات العالمية. إن المنطقة العربية هي أوفر مناطق العالم جغرافيًا وثقافيًا وإقبالاً على استيعاب تكنولوجيات الاتصال الحديثة، مما يؤكد أن اللغة العربية لغة الحاضر والمستقبل.

إن اللغة العربية ككائن حي، تحيا بحياة أبنائها، وتقوى بقوتهم، وتعز بعزتهم، وتسود بسيادتهم، وتتجدد مع الأجيال. إن هذه اللغة، ككائن حي، روحها القرآن الكريم، وجسمها الإسلام العظيم، وأعضاؤها أبناء الإسلام جميعًا. تكمن أهمية اللغة العربية بكونها مرتبطة ارتباطًا كبيرًا بأكثر الديانات انتشارًا في العالم، وهي الديانة الإسلامية. فاللغة العربية ليست لغة المسلمين فحسب، وإنما هي ذاكرة الأمة العربية الإسلامية، ورمز كيانها وثقافتها ووحدتها القومية.

إن اللغة العربية ستبقى، بحفظ الله، ما بقي القرآن، وستعيش ما عاش الإسلام، وستنمو وتتجدد ما تجددت الأجيال والحياة. ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى اللغة العربية التي هي أقدر اللغات على البقاء والخلود. إن مستقبل اللغة العربية قضية بالغة الأهمية في الفكر المعاصر، لها صلة قوية بسيادة الأمة العربية الإسلامية على ثقافتها وفكرها وعلى كيانها الحضاري وعلى حاضرها ومستقبلها. فليست هذه القضية، قضية لغوية وأدبية وثقافية فحسب، بل هي عاملة مؤثرة في النهضة على الركب العالمي.



# المحاكاة.. كلمة واحدة ودلالات متعددة

"أنا أبو قلمون في كل لون أكون"
الهمذاني




**غسان اكويندي**

**المغرب**


حظي كتاب فن الشعر لأرسطو بمكانة مهمة لدى الباحثين والدارسين في مجال الفكر والأدب والفن منذ اكتشافه إلى يومنا هذا، هذه المكانة التي تتجلى بوضوح في عدد اللغات التي ترجم إليها، وكذلك عدد الشروحات التي رافقته. لا شك أن نظرية المحاكاة تعد المقولة الرئيسية أو الجوهرية لهذا الكتاب، فما الذي تعنيه كلمة "محاكاة" عند هذا الفيلسوف؟

إن الجواب على هذا السؤال يحتم علينا الرجوع خطوة إلى الوراء قصد تسليط الضوء على السياقات التي ورد فيها هذا المصطلح، وذلك تحديدًا عند أفلاطون أستاذ أرسطو.

## 1. المحاكاة عند أفلاطون:

يرى أفلاطون أن عالمنا هذا هو مجرد محاكاة لعالم مثالي، وبالتالي فالشاعر عندما يحاكي هذا العالم فهو يبتعد بدرجتين عن الحقيقة، لأنه يحاكي ماهو مقلد أصلاً، فنصبح بذلك أمام نسخ ممسوخة ومشوهة. ويقدم أفلاطون صورة الكهف التي "خلقت التمييز الفلسفي الأساسي بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات"[1]. ومن هنا نفهم نظرة أفلاطون الازدرائية لفن الشعر والشعراء.

إن أهم ما يمكن أن نستخلصه عند أفلاطون هو تفضيله لعالم الأفكار، وجعله فوق عالم المحسوسات، لأن هذا الأخير ليس سوى محاكاة لعالم نقي أصلي هو عالم الأفكار. فالشاعر عند أفلاطون لا تتعدى مهمته المحاكاة والتي تأتي هنا بمعنى تجسيد وعرض الأفكار وتحويلها إلى أشياء مادية ملموسة، هذا التجسيد الذي يكون بالضرورة مشوهًا، مهما كانت اللغة جيدة ومتقنة، ومهما كانت الصور الشعرية أصيلة ومبتكرة، فالأسبقية عند أفلاطون تبقى دائمًا للفكر على حساب المادة، وهذا هو جوهر فلسفته المثالية الذي عبر عنه بـ "idea".

## 2. المحاكاة عند أرسطو:

خالف أرسطو أستاذه في نظرته للمحاكاة وللفن عمومًا، ويتضح ذلك من خلال التعريف الذي قدمه للتراجيديا على أنها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني"[2].

إن هذا التعريف الذي يقترحه أرسطو للتراجيديا وإن كان ينم عن نظرته الايجابية للفن والشعر خصوصًا مخالفًا بذلك أستاذه أفلاطون، إلا أن استخدامه للفظة "محاكاة" هي في الواقع مطابقة تمامًا لما جاءت عليه

عند أفلاطون. فلفظة "محاكاة" وبالشكل الذي جاءت به في تعريف التراجيديا تدل على أنها بمعنى تجسيد وعرض، وليست بمعنى تقليد أو تشبيه كما جاء في بعض الشروحات.

إن اقتران كلمة "محاكاة" بـ"فعل" توحي بأن المعنى المقصود منها هو التجسيد أو العرض عن طريق الفعل/الأداء. وهذا يتوافق وينسجم تمامًا مع ما كانت تتضمنه لفظة "محاكاة" في استعمالاتها القديمة "العرض وإعادة العرض والخلق من جديد". فإذا كنا نستطيع الحديث عن محاكاة بمعنى تقليد في العرض وإعادة العرض، فإنه يصعب علينا إن لم نقل يستحيل الحديث عن التقليد في إعادة الخلق من جديد، لأن الفنان عمومًا والشاعر على وجه الخصوص ليس عليه أن يصور ما هو كائن بالضرورة، بل يتعداه إلى ما يمكن او يحتمل أن يكون، وهنا يتعسر علينا أن نضع كلمة تقليد بدل كلمة محاكاة. خصوصًا تلك الرسوم التي تنعت بالغروتيسك، والتي تجسد كائنات نصفها إنسان ونصفها الآخر إما على شكل حيوانات أو نباتات مثلاً، ما يجعلنا نتساءل عن الشكل أو النموذج الذي تمت محاكاته/تقليده في هذا الفن.

ولعل هذا الذي أذهب إليه هو ما دفع سعيد توفيق للجزم بأن "المحاكاة بمعناها الأصلي mimesis الذي يمكن أن نتلمسه عند أرسطو لا تعني التقليد immitation لأن التقليد يعني محاكاة شيء واقعي... فالمحاكاة وفقًا لمعناها الأصلي تعني تمثيلاً لحقيقة شيء ما أو شخص ما. على نحو يتم فيه اسقاط كل مظاهره الواقعية العارضة التي يمكن أن يأتي عليها في الواقع."[3]

أدرك أرسطو صعوبة محاكاة مفاهيم كالخير والشر والسعادة وغيرها من المفاهيم المجردة كما كان يصرح بذلك أفلاطون، ولهذا جاءت لفظة محاكاة عنده مقترنة بكلمة فعل، لأننا نستطيع في المقابل تجسيد أفعال رجل خير أو رجل شرير أو رجل سعيد...

إن إشارة أرسطو لاختلاف الفنون "إما باختلاف المادة أو الموضوع أو الطريقة"[4]، هي في حد ذاتها تأكيد لمعنى التجسيد في كلمة محاكاة، فالفنون تختلف باختلاف أشكال تجسيدها إلى محسوسات على أرض الواقع، لأننا لا نستطيع الحديث عن فن إلا بعد تجسيده أولاً، ثم عرضه ملموسًا ومحسوسًا أمام الآخر ثانيًا.

### 3. المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين:

"إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئًا، وكذلك تكون حكايته للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأجناس وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدًا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع طرف حركات العميان في أعمى واحد."[5]

يمكن الجزم من البداية أن الفلاسفة المسلمين لم يخرجوا عما ذهب إليه كل من أفلاطون وأرسطو من أن المحاكاة هي بالأساس عرض وتجسيد لأشياء أو أشخاص أو حالات إما كما هي عليه أو أرفع أو أدنى مما هي عليه في الواقع.

يظهر لنا من خلال هذا النص المنسوب للجاحظ أن لفظة الحاكي ومعها المحاكاة ليست غريبة أو جديدة على الثقافة العربية الاسلامية، وكذلك لفظة (mimesis) ميامس التي وردت في شعر حسان بن ثابت:

وأبلغ كل منتخب هواه    رحيب الجوف من عبدالمدان
ميامس غزة ورماح غاب    خفاف لا تقوم بها اليدان

فكيف تعامل الفلاسفة المسلمون مع كلمة "محاكاة" أثناء ترجمتهم وشرحهم لكتاب فن الشعر لأرسطو؟

يمكن الجزم من البداية أن الفلاسفة المسلمين لم يخرجوا عما ذهب إليه كل من أفلاطون وأرسطو من أن المحاكاة هي بالأساس عرض وتجسيد لأشياء أو أشخاص أو حالات إما كما هي عليه أو أرفع أو أدنى مما هي عليه في الواقع، وهو ما تؤكده لنا ألفت الروبي قائلة: "لقد أسهم تركيز الفلاسفة على المحاكاة بمعنى التصوير الحسي في تأكيد فكرة أن المحاكاة – عندهم – ليست تقليدًا، وأنها تشكيل جمالي لهذا الواقع، يكشف عن رؤية خاصة ومتميزة له."[6]

وسأكتفي هنا بتقديم ثلاثة أقوال تبرز بجلاء تلك النظرة العربية الإسلامية لمفهوم المحاكاة.

• **قول الفارابي**: "الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئًا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالاً أو قبحًا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه."[7]

• **قول ابن سينا**: "ينبغي أن يحاكى الشيء الواحد بأمور ثلاثة أما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال أنها موجودة وكانت، وأما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر."[8]

• **قول ابن رشد**: "والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، فكما المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس."[9]

إن استفادة الدرس البلاغي العربي ومعه الخطاب النقدي عمومًا حقيقة لا يمكن إنكارها، هذه الحقيقة التي تنم عنها أقوال الفلاسفة المسلمين أثناء تفاعلهم مع لفظة المحاكاة تفاعلاً عميقًا، انطلاقًا من مرجعيات فكرية وجمالية عربية اسلامية (الشعر العربي)، إذ اختلفت وتباينت المفردات والمصطلحات التي استعملها الفلاسفة المسلمون في تحديدهم لمصطلح المحاكاة، فجاءت عندهم بذلك التعبيرات التي استعملوها مختلفة باختلاف زوايا نظرهم للمحاكاة (التجسيد)، فعندما ننظر لها مثلاً من زاوية المبدع فهي التمثيل، وعندما ننظر إليها من زاوية المتلقي فهي التخييل الذي يأتي بمعنى التجريد، أي تحويل الصور الشعرية إلى مفاهيم مجردة وهي بذلك نقيض للتجسيد، وعندما ننظر إليها من زاوية المادة فهي اللغة المشفوعة بوسائل التزيين وهو ما يقابل التشبيه، بمعنى استخدام الصور الشعرية الغريبة التي تعتمد أساسًا الرمز والمجاز، وحتى عندما ننظر إليها من خلال الطريقة فهي التغيير الذي يعني النظم، لأن اللغة الشعرية أساسًا هي استخدام غير عاد للغة العادية (التقديم والتأخير والحذف...)، ما يجعل المحاكاة في نهاية المطاف مصطلحًا يتميز بالدينامية والحركية إذ يشمل مختلف مراحل العملية الابداعية، كما يتميز أيضًا بالحربائية من خلال تغطيته لعناصر العملية الابداعية.

### 4. المحاكاة واللعب:

يتفق أغلب الباحثين على أن قدرًا كبيرًا من اللعب هو محاكاة، وهذا القول يشي بأن هناك أشكالاً من اللعب لا تقوم على المحاكاة، فكيف نميز بينها؟

اللعب هو ظاهرة مشتركة بين الإنسان والحيوان، فمثلما نجد طفلاً أو إنسانًا بصفة عامة يلعب، نجد كذلك حيوانًا يلعب باعتبار اللعب تصريفًا للطاقة الزائدة أولاً، ولكونه سبيلاً للهو والتسلية ثانيًا، لكن اللعب الذي يختص به الانسان وحده دون غيره هو ذلك النشاط الواعي الذي يخضع لقوانين مضبوطة وشروط معينة، بهدف أداء أدوار ووظائف محددة بدقة، قد يكون منها ما هو للتسلية فقط، كما قد يتعداها إلى وظائف تربوية أو تعليمية أو مهارية،... وبهذا نكون قد ميزنا بين اللهو واللعب، أو على الأقل بين اللعب الذي التلقائي أو العفوي وبين اللعب الواعي الذي يؤدي وظائف مقصودة لذاتها، هذا الصنف الأخير هو ما يهمنا هنا، لأنه هو اللعب القائم على المحاكاة، وهو ذاته اللعب الذي جزأه بياجي إلى جزأين هما التمثل والمواءمة، فجعل التمثل مرتبطًا بالأفكار، في حين ربط المواءمة بالتوافق بين الكائن العضوي والعالم الخارجي، فحين يغلب التمثل نتحدث عن محاكاة، أما حين تغلب المواءمة فنتحدث عن اللعب، لكنه عاد ليؤكد على أهمية التوازن بين التمثل والمواءمة (المحاكاة واللعب) لنمو الذكاء عند الأطفال، والمقصود هنا بنمو الذكاء هو القدرة على اكتساب التجريد. فبهذا المعنى يصبح اللعب والمحاكاة لا وسيلة للتعلم فقط، بل ومدخلاً للفن أيضًا، فالفن حسب

فرويد ما هو إلا تنقية وتهذيب للعب طالما أن الفن ما هو إلا تنقية وتهذيب لأحلام اليقظة، هاته الأخيرة التي تأتي معادلة للعب عند فرويد نفسه. وهكذا يمكن أن نفهم كيف يمكن للعب أن يكون أساسًا للجماليات وفق الطرح الذي أتى به كارل جروس، بل ويمكن كذلك أن نفهم كيف تنسجم مقولة شالر وسبنسر بأن "اللعب أصل كل الفنون"[10] مع تصريح أرسطو بأن المحاكاة هي أصل كل الفنون أيضًا، دون تناقض أو تنافر بينهما.

السؤال الآن، هل عرف أسلافنا مثل هذا النوع من اللعب القائم على المحاكاة والأداء؟

### 5. المحاكاة والفرجة:

عرفت جميع الأمم والشعوب ظواهر مسرحية مختلفة، (على الأقل تلك الممارسات التي كانت تقدم على شكل طقوس دينية). فحتى الشعوب البدائية كانت لها مظاهرها الفرجوية النابعة من الرغبة في التقليد والمحاكاة، إما عن طريق راوي القبيلة، أو روايات الرجال عن حروبهم وصراعاتهم، فمثلاً تجد الرجل منهم يقف ليروي كيف تربص بطريدته، وأعد لها الفخاخ، وتغلب عليها، إلى أن ظفر بها، وهذا كله يتم أمام أنظار الآخرين وإعجابهم. ما يجعلنا أمام فرجة حقيقية. والعرب طبعًا كانوا كغيرهم لهم فرجاتهم التي تشترك فيها الإنسانية كلها، إضافة إلى فرجاتهم الخاصة التي تواءمت ومحيطهم، لأن "الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعبًا معينًا وتنتج من أجل ذلك الشعب."[11] وتأكيد ذلك يأتينا شعرًا على لسان حسان بن ثابت:[12]

وأبلغ كل منتخب هواه     رحيب الجوف من عبد المدان
ميامس غزة ورماح غاب     خفاف لا تقوم به اليدان

واضح إذن أن هذه الفقرة ستكون مخصصة لأهم الظواهر المسرحية التي عرفها العرب، لكن قبل كل ذلك لا مناص من إبراز مفهوم الفرجة، لأن هذه الظواهر هي أولاً وأخيرًا فرجات.

### الفرجة:

نسجل أولاً أن "الفرجة بمعنى التنفيس والارتياح وإزالة الكرب."[13] فالفرجة بهذا المعنى كانت غاية الإنسان منذ وجوده على وجه الأرض وانتظامه في شكل جماعات، إذ لابد لهذا الإنسان من لحظات تنفيس وارتياح بعد قضاء يوم مليء بالأحداث والمصاعب بحثًا عن لقمته. وغالبًا ما كانت تتم هذه اللحظات التنفيسية والترويحية ابتداء من غياب الشمس. لكن هذه الفرجات كانت على أشكال مختلفة سواء بين الجماعات المختلفة أو حتى على صعيد نفس الجماعة. (راوي، رقص، غناء، محاكاة الطبيعة والحيوانات...)

وبهذا نستطيع القول "أن الفرجة هي مجرد شكل تمثيلي يحاكي حضورًا معينًا."[14] فما هي هذه الفرجات (الظواهر المسرحية) التي عرفها العرب؟

1. **المواسم:** العرب كغيرهم من الشعوب كانت لهم طقوسهم الدينية التي ينظمونها على شكل مواسم، حيث كانوا يطوفون بالكعبة. هذه الطقوس التي كانت تؤدى في شكل مواسم سنوية كانت عبارة عن فرجات، فكانت بذلك "تبرز الفرجة في الوقت ذاته الذي يتم فيه بناء المجتمع من لدن ممثلين اجتماعيين، وذلك من خلال ايحاءات ثقافية مصوغة تحيل إلى أحداث وتجارب ماضوية بطرق متأثرة باللحظة الراهنة، ولكن دائمًا بعين نحو المستقبل."[15]

وتصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله شخص آخر ممن يلقاهم. وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم المختلفة بطريقة ساخرة لاذعة

2. **الحكايات:** تأتي لفظة (الحكاية) بمعنيين فهي تحمل على معنى القصة، كما تحيل على معنى المحاكاة أو التجسيد والعرض، فبالمعنى الأول تبرز أمامنا قصص الأنبياء مثلاً، أما بالمعنى الثاني فنجد عدة نصوص تظهر أمامنا لعل أبرزها حكاية أبي القاسم البغدادي.

إذا كانت" الفرجات عبارة عن قصص يرويها الناس لأنفسهم حول أنفسهم."[16]، فإن أدبنا العربي يزخر بمثل هذه المرويات، التي ظلت الأجيال تتوارثها، مشافهة بالأساس، وإن كانت قد وصلتنا مكتوبة الآن. فتاريخ التدوين عند العرب معلوم. وحتى إن دونت في وقت مبكر فهذا لا ينفي أنها كانت شفهية محفوظة في الصدور، تتناقلها الألسنة في المجالس (كأخبار العرب، وسيرهم وملاحمهم...).هذا من جهة. أما من جهة أخرى فهذه الحكايات حتى في حال تدوينها، فهي تظل نصوصًا درامية قابلة للأداء، فعندما نتناول مثلاً ألف ليلة وليلة، أو كليلة ودمنة، أو حكايات الجاحظ، (البخلاء)، أو أحاديث ابن دريد، أو حكاية أبي القاسم البغدادي، إضافة إلى المقامات، فهي كلها نصوص درامية قابلة للقراءة، كما أنها قابلة للأداء والتمثيل. وخير دليل على ذلك أن جل هذه الأعمال سبق وشاهدناها كعروض درامية.

3. **الميامس:** تبدو لفظة ميامس مأخوذة من اللفظة اليونانية mimus التي تعني الممثل الهزلي، وقد وردت هذه اللفظة في شعر حسان بن ثابت:

وأبلـغ كل منتخب هواه     رحيب الجوف من عبد المدان
ميامس غزة ورماح غاب     خفاف لا تقوم بها اليدان

إن ورود هذه اللفظة عند حسان بن ثابت دليل على قدم هذه الفرجة، وهي حفلات كانت في الأصل مرتبطة بشعائر الخصب وتجدد الطبيعة، وكانت في هذا النطاق ذات وظيفة دينية.[17]

4. **الكرج والسماجة:** تأتي لفظتا كرج وسماجة بمعنى الفساد، فنقول تكرج اللبن أي فسد وتغير، ولبن سمج أي خبيث الريح نتيجة تلفه[18].

أما اصطلاحًا فالكرج والسماجة لعبتان جماعيتان تقوم الأولى على ارتداء الأزياء، فيما تقوم الثانية على ارتداء الأقنعة. ويرى محمد يوسف نجم أن أداء هاتين الفرقتين "شبيه بفرق تمثيل الميم الذين انتشروا في الدولة البيزنطية منذ انهيار المسرح في القرن الثامن الميلادي"[19].

5. **اللعابون والمخنثون والمهرجون والمحبظون وأولاد رابية:** يبدو أن هذه الألفاظ جميعًا هي تسمية لمسمى واحد. وهم أشخاص يقومون بتأدية عروض أمام جمهور، إما بشكل فردي أو جماعي. وأهم ما يميز عروضهم هي أنها تقوم على العنصر البشري لا على خيال الظل (كما يذكر ذلك موريه)، إلا أن ما يميز المخنثين عن البقية هو أداؤهم لأدوار النساء، وربما هذا هو سبب التسمية. أما أولاد رابية فلم يتم ذكرهم بشكل كبير في الكتب التي اهتمت بالفرجات العربية بسبب عروضهم التي تتسم بنوع من الكلام الفاحش والسلوكات اللاأخلاقية (كما يذكر ذلك موريه أيضًا).

6. **المقامة:** يقوم فن المقامة على شخصية الراوي ودوره في إقناع المتلقي، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبارها نوعًا من الأشكال المسرحية البدائية التي تعتمد على شخصية ممثل واحد Monodram بأسلوب كوميدي ساخر يؤدي فيه الراوي) دوره أمام الجمهور في الأسواق والساحات العامة، أو في قصور الخلفاء، وتكمن براعة أداء المقامة في إقناع المتلقي وشده للعرض بأسلوب لا يمنحه فرصة الحكم الأولي على هدفها ومضمونها، بل يدعوه إلى الإصغاء حتى انتهاء المقامة، واكتمال الصورة الفنية). والمقامة بهذا الوصف هي فرجة بامتياز، هذا الاستنتاج الذي نجده عند بروكلمان حين أشار إلى أن المقامات حافلة بالحركة التمثيلية، وكذلك رأى فرانز روزنتال أن المقامات تعد بديلاً للشكل المسرحي، فقال في معرض حديثه عن مقامات الحريري"... وتصف المقامات مشاهد الحياة اليومية ومشكلاتها بأسلوب مسرحي يرد على لسان بطل المقامة الذي يجادله شخص آخر ممن يلقاهم. وكان أصحاب المقامات يفضلون فحص الأفكار الشائعة، وتصوير سمات الناس ومساوئهم وحرفهم المختلفة بطريقة ساخرة لاذعة تذكرنا بصور التمثيل بالإشارة أو الايماء الذي كان شائعا في الزمن القديم..."[20]

وعلى منوالهما سار آدم متز الذي لاحظ أن الهمذاني

ظهر متميزًا "بنزعة خاصة إلى الحكايات القصصية القصيرة التمثيلية التي تغلب عليها الصبغة البلاغية، وكانت ثمرة ذلك مجموعة من المقامات، منها واحدة تسمى الرصافية، وهي معرض تجتمع فيه الاصطلاحات المتعلقة بالمكدين، كما هو الحال في قصيدة أبي دلف..."[21]

7. **صندوق الدنيا والقره كوز:** صندوق الدنيا عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من صور الأبطال والأحداث، وهذا النمط يدخل في باب التمثيل على سبيل المجاز، لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص في السرد، وتلوين الصوت.

القره كوز ويتوسل بالدمى، وهو نوع من مسرح العرائس المعروف الآن.

8. **خيال الظل:** يرى عبدالحميد يونس أنه من الأفضل تسميته بظل الخيال، لأن المحور في هذا الفن هو انعكاس الصورة، أي انعكاس الخيال. وخيال الظل يتوسل بالصورة والضوء معًا، ويحتاج تبعًا لذلك إلى مكان محكم يمكن أن يركز الضوء فيه على التمثيل، ومع ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة تجعله صالحًا إلى أن يؤدى في فناء الدار أو داخل فسطاط معين[22]. إن الشبه الكبير بين خيال الظل والمقامات جعلت عبدالرحمن ياغي يعقد مقارنة بينهما ليستخلص منها «جرى أسلوبها في الحوار على أسلوب المقامة، وقامت المغامرات فيها على بطل واحد، كبطل المقامات، خبير بطباع الناس على اختلاف طبقاتهم، ماهر، حاضر البديهة، بارع النكتة، يتفنن في الأساليب المختلفة».[23] هذا التشابه بين المقامات وخيال الظل استشعره كذلك علي ابراهيم أبو زيد فعبر عنه قائلاً: «إن النظرة الفاحصة للتركيب الشكلي والفني للبابة تبين مدى تأثير المقامات في كتابة تمثيليات خيال الظل»[24]. هذا الاخير الذي يظل في نظر هذا الباحث لونًا من التمثيل غير المباشر. لكن على العموم فإن تمثيليات خيال الظل حسب العديد من الباحثين هي أقرب الظواهر المسرحية لفن المسرح كما نعرفه نحن الآن، وهذا ما لاحظته من خلال البيتين المنسوبين لسيد أحمد البيروني:

"أرى هذا الوجود خيال ظل
محركه هو الــرب الغفــور
فصندوق اليمين بطون حوا
وصندوق الشمال هو القبور."[25]

فذكره لصندوق اليمين وصندوق الشمال يحيلان تماما على مفهوم cote jardin et cote cour، الذي يحدد مكان دخول وخروج الممثلين في المسرح. وهنا لا يبدو من باب الغريب أو العجيب أن نقول: إن تمثيليات خيال "خرجت من إسار مسرح العقل أو الأداء التمثيلي المحدود إلى رحابة المسرح الحقيقي."[26]

إذا كان المسرح يقوم في جوهره على مبدأ المحاكاة، فإن هذه الفرجات وبالشكل الذي كانت تقدم به لا تخلو بدورها من عنصر المحاكاة، ما يجعلها عند بعض الباحثين فنًّا مسرحيًا خالصًا عرفه العرب كغيرهم من الأمم والشعوب، في حين يصنفها البعض الآخر في خانة الأشكال اللعبوية الشبيهة بالمسرح، فما سبب هذا الاختلاف؟

6. **من المرسح إلى المسرح:** إن الاعتقاد السائد بأن العرب لم يعرفوا المسرح إلا مع تجربة النقاش، حرمنا من تعرف شكل مسرحنا العربي الأول، فإذا ما نحن تأملنا جيدًا في تلك الفرجات وجدنا أنها تتوفر على كل مقومات المسرح، وأن الفرق الوحيد بينها وبين تجربة النقاش المسرحية بشكلها الإيطالي تتجلى أساسًا في اختلاف فضاء اللعب.

لا شك أن تلك الفرجات كانت تؤدى في الهواء الطلق، أي في مسارح مكشوفة لا بناء فيها وهو ما كان يعرف بالمرسح، في حين أن أداء المسرحيات بشكلها الإيطالي رافقه تحول هذه المراسح الذي نجده بمعنى مكان التنفيس والترويح واللعب إلى مسارح ببناء الجدران، رغم أن المعنى الذي نجده في جذر سرح بعيد عن ذلك القصد الذي يأتي من أجله هنا. من هنا أولاً تم الانتقال من تسمية المرسح إلى المسرح. هذه الفكرة التي تجد تأكيدها أثناء العودة إلى الأصول أو الجذور الأولى للمسرح العربي. فحين حاول المسرحيون المغاربة العودة إلى تراثهم المسرحي بحثًا عن الذات والهوية العربية أولاً، ورغبة في استعادة الاحتفالية والحميمية المفتقدتين، لم يجدوا أمامهم غير تلك الفرجات، بل صرنا نرى بعضهم يحاول التخلص من تلك الجدران المسرحية وأداء عروضه إما في خيمات أو الهواء الطلق على غرار المراسح الأولى التي مازالت أثارها قائمة في العديد من مدننا العربية، معلنة بذلك العودة إلى المرسح. هذه العودة التي لا ينبغي أن تفهم هنا على أنها عودة للتسمية، بل هي عودة للأشكال والصيغ التي عرفها المسرح خلال مسيرته الطويلة والموغلة في القدم قدم الإنسانية ذاتها.

## على سبيل الختم:

إن هذه العودة للوراء ليست مجانية أو من باب الترف الفكري، ولكن لها ما يبررها، فهي أولاً من أجل فهم بعض القضايا التي طالما أثارت انتباهي، وشكلت نوعًا من الغموض بالنسبة لي، كمصطلح المحاكاة مثلاً التي اتضح أنه مصطلح متلون كأبي براقش في الطير، أو أبي قلمون في الثوب، أو لنقل ببساطة أنه يدخل في نطاق المشترك اللفظي. وثانيًا رغبة في قراءة تاريخ المسرح وما غمره من تغيرات وتطور قراءة سليمة. وثالثًا سعيًا لاستيعاب واقعنا المسرحي في ظل المستجدات التي عرفتها مجتمعاتنا العربية، ورابعًا محاولة لاستشراف مصير هذا المسرح في ظل عالم العولمة وتحدياتها، إن أمكن ذلك.

الهوامش:

1 - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم (دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي)، ص4.
2 - أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة، ص111.
3 - سعيد توفيق، الفن تمثيلاً (رؤيتي للفن بوصفه رؤية للمعنى)، ص 30و31.
4 - أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة، ص64.
5 - محمد محسن عبد الله، المسرح المحكي، ص9.
6 - ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ص86.
7 - نفس المرجع، ص75.
8 - نفس المرجع، ص87.
9 - يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ص 131.
10 - سوزانا ميللر، سيكولوجية اللعب، ص 11.
11 - عبدالعزيز بن عبدالرحمن السماعيل، استلهام التراث الشعبي في المسرح، ص 96.
12 - علي تميم، السرد والظاهرة الدرامية ص132.
13 - سالم اكويندي، المشترك في المسرح الغربي (الأنساق والسياق)، ص55.
14 - خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص16.
15 - نفس المرجع، ص 16و17.
16 - نفس المرجع، ص 14و15.
17 - علي تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص31.
18 - نفس المرجع، ص41.
19 - نفس المرجع، ص46.
20 - إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص19.
21 - نفس المرجع ، ص19.
22 - عبدالحميد يونس، خيال الظل، ص 10و11و12.
23 - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص91.
24 - علي ابراهيم أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، ص231.
25 - علي ابراهيم أبو زيد، تمثيليات خيال الظل، ص75.
26 - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص90.

لائحة المراجع المعتمدة:


1. استلهام التراث الشعبي في المسرح قراءة أولية في التجربة الخاصة ومفهوم التراث في المسرح العربي، عبد العزيز بن عبد الرحمن السماعيل، "مجلة الراوي" العدد 28، ديسمبر 2014، جدة المملكة العربية السعودية.
2. أصول المقامات، إبراهيم السعافين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1987.
3. التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، يوسف الإدريسي، منشورات مقاربات، ط1، سنة 2008.
4. تمثيليات خيال الظل، علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف القاهرة، ط4، 1995.
5. خيال الظل، عبدالحميد يونس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، أغسطس 1965.
6. السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، علي بن تميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.
7. سيكولوجية اللعب، سوزانا ميللر، ترجمة محسن عيسى ومراجعة محمد عماد الدين اسماعيل، مجلة عالم المعرفة، عدد 120 ديسمبر 1987، مطابع الرسالة، الكويت.
8. الفن تمثيلاً (رؤيتي للفن بوصفه رؤية للمعنى)، سعيد توفيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر 2017.
9. كتاب فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، سنة 1999.
10. المسرح المحكي، محمد محسن عبدالله، تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة، سنة 2000.
11. المسرح ودراسات الفرجة (سلسلة دراسات الفرجة 14)، خالد أمين، المركز الدولي لدراسات الفرجة، مطبعة ألطوبريس للطباعة والنشر، طنجة، ط1، 2011.
12. المشترك في المسرح الغربي (الأنساق والسياق)، سالم اكويندي، منشورات التوحيدي، ط1، سنة 2019.
13. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، ترجمة رمسيس يونان، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، سنة2007 .
14. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم (دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي)عصام قصبجي، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980.



# ماذا بعد جان بول سارتر؟




محمود قاسم

القاهرة


في العقد الأخير من حياته، أي عقد السبعينيات من القرن العشرين، بدا جان بول سارتر (1905 - 1980) شيخًا هرمًا، أقرب إلى البدانة، ثقيل الحركة، كأنه ترك ماضيه وراءه، وفي تلك الفترة، كانت الصور التي تنشر للكاتب، تركز على تلك الكوكبة من الشباب الذين بدءوا يزحفون بقوة في الساحة الثقافية، في مجالات متعددة، خاصة الفلسفة، ولو تأملنا هذه الصور الآن، فسوف نكتشف أنهم جميعًا قد انتهجوا الأدب والفلسفة والسياسة معًا.

من هذه الأسماء جان أدرن آليه، ومارك آلته، وأندريه جلوكسمان، وبرنار هنري ليفي، وكان من بين هذه الأسماء كاتب أكبر سنًا، يمثل حلقة الوصل بين جيلين هو برنار كلافيل، الذي اعتبره هؤلاء الشباب الأب الروحي لما سمي بالفلسفة الجديدة.

الجدير بالذكر، قبل أن نتحدث عن هؤلاء الفلاسفة الجدد الذين جاءوا بعد سارتر، إنهم في فترة لاحقة اتخذوا من الروائي والكاتب لوسيان بودار أبًا روحيًا إضافيًا، قبل أن يصبحوا حدثًا مهمًا في الثقافة الفرنسية المعاصرة.

هؤلاء الفلاسفة الجدد، مارسوا الأدب والسياسة والفلسفة في الوقت نفسه، وأغلبهم يهودي مثل سارتر نفسه، وقد استفادوا جميعًا من حركات التحرر السياسي في تلك الحقبة، فارتبطوا بها، وساندوها، وسافروا إلى بقاعها المنتشرة في كل أنحاء العالم، ومنها كمبوديا، وفيتنام، ومنطقة الشرق الأوسط، قضية فلسطين بشكل خاص، وثورة الحجارة الأولى بشكل أكثر خصوصية.

لعل برنار هنري ليفي، هو أشهر الأسماء في هذه القائمة على الإطلاق، فهو الأكثر نشاطًا، وتواجدًا، والأكثر تنوعًا في الكتابة، والممارسة النضالية، كما أسماها، كما أنه يكتب مقالات أسبوعية حتى الآن، في كبريات المجلات والصحف الفرنسية، لعل أشهرها ما ينشره أسبوعيًا في الصفحة الأخيرة من مجلة لوبوان..

ولد ليفي في أسرة ثرية في الخامس من نوفمبر عام 1948، في قرية صغيرة تسمى بني صاف قريبة من وهران بالجزائر، ويقول ليفي أنه اكتشف وهو في سن العاشرة، أنه يهودي، وقد عرضه هذا الأمر للمضايقات، فقد كان زملاؤه في المدرسة يعاملونه كقاتل للسيد المسيح .حسبما يقول، وربما من هذا الموقف استمد ليفي سلوكه المضاد للدين المسيحي بصفة خاصة.

ومنذ سنواته المبكرة وليفي يحلم أن يكون نجمًا في أي مجال، وأن يتحدث الناس عنه، وأن يقدم لهم أفكارًا جريئة وغير مألوفة، فهو تارة أن يكون ممثلاً، وبالفعل

فقد تزوج فيما بعد إحدى أشهر ممثلات فرنسا وهي المخرجة والممثلة الجميلة أربيل دربنال، وحلم أن يكون كاتبًا مرموقًا مثل سارتر. وفي النصف الثاني من السبعينيات، وجد أن مدرسة الفلسفة الجديدة، هي الأكثر جذبًا لوسائل الإعلام، فأعلن الانضمام إليها. أسس جريدة يومية لم تصدر سوى ستة أعداد عام 1975. وكان أحد الذين يشاهدون يومًا في حلقة تلاميذ جان بول سارتر. وفي العام نفسه اكتشف الكاتب الروسي المنشق سولجنتسين، نقرأه، واستمد من أدبه كتابه الفلسفي الأول: البربرية ذات الوجه الأرمني، عام 1977، وهو كتاب نجح في تأصيل الفلسفة الجديدة لدرجة أن مجلة نيوزويك قد نشرت صورة ليفي على غلافها، وهي سابقة ندر أن تحدث بالنسبة للكتاب الذين لا يكتبون بالإنجليزية.

تمثلت الفلسفة الجديدة في هذا الكتاب، في الهجوم المباشر على التجربة الشيوعية في الاتحاد السوفيتي، وارتباطها بالديكتاتورية. وهذا يفسر النجاح الإعلامي الذي حققه الكاتب، فقد صار شبه متحدث شخص لفلسفة الغرب السياسية بمناهضة الشيوعية.

وعندما نشر ليفي كتابه الثاني "وصية الله" استطاع أن يؤكد أنه المدافع الحقيقي عن أيديولوجية الغرب، ومن أجل تحسين صورته كمناضل حر، راح يسافر إلى حيث يناضل الغرب ضد الشمولية، فسافر إلى أفغانستان وبنجلاديش، وكمبوديا، وبقاع عديدة من العالم الذي يشهد صراعات ضد السيطرة الشيوعية.

في كتابه "وصية الله" رأى ليفي أن الشمولية مرتبطة بنظرية نيتشه التي أعلن فيها عن موت المطلق، وأنه أصبح جثة هامدة في جسد بشرية القرن العشرين، وأنه قد عاد في إطار الشمولية الشيوعية: «لم نحاول أن نكون أحرارًا إلا منذ أن أصبحنا أقل إيمانًا. هذا الاكتشاف الذي توصل إليه دوستويفسكي في الأدب الحديث، فلو لم تكن هناك خطيئة، فإن الروح هي الجريمة».

وفي هذا الكتاب، كما يكمل ليفي: حاولت أن أحدد مواقف لمقاومة ظاهرة الشمولية. أحاول أن أنتقد ما بها، وإطارها المحدد، وأن أطرح السؤال عن كيفية مواجهة أمراض الشمولية التي تبدو لنا ظاهرة.

ويرى ليفي أن النازية لم تكن تحارب اليهودية وحدها، بل والمسيحية أيضًا، فحسب قوله أن السيد المسيح كان "خنزير يهودي" في نظر النازيين الذين سعوا إلى إنشاء كنيسة الرايخ، ويرى أن النازية كانت تكره المطلق بصفة شخصية، وأن هتلر قتل المطلق مثلما فعل الشموليين. أما في الاتحاد السوفيتي، فقد تم إنشاء المتحف الوحيد للإلحاد حيث تعرض فيه مسيرة الاشتراكية، وضحاياها من اليهود والمسيحيين.

ويقول ليفي أيضًا في الكتاب نفسه أن الماركسية هي أول فلسفة في التاريخ الغربي قابلة للتطبيق. "وذلك طالما

> هؤلاء الفلاسفة الجدد، مارسوا الأدب والسياسة والفلسفة في الوقت نفسه، وأغلبهم يهودي مثل سارتر نفسه، وقد استفادوا جميعًا من حركات التحرر السياسي في تلك الحقبة، فارتبطوا بها، وساندوها، وسافروا إلى بقاعها المنتشرة في كل أنحاء العالم

أن المطلق قد مات، وأن الإنسان لم يخلق مصادفة، وأن الغالبية متفقة على سلوك الخير"..

وإذا كان ليفي قد هاجم الشمولية لأنها ملحدة، فهو نفسه يرى أن المطلق غير موجود، ويؤمن أن القرن الثامن عشر هو الذي شهد ميلاد مطلق آخر حين ولدت حقوق الإنسان مكتوبة، ويرى أن علم الأخلاق الإغريقي اكتشف الأخلاقيات التي تحدث عنها الأنبياء، واكتشفوا من خلالها: الجمال والحق، والخير.

ويروح ليفي إلى ما هو أبعد من ذلك، فهناك إله عبري، وآلهة غير عبرانيين، العهد الجديد هو ضرورة للهرب نحو الأمام، وهو ضرورة للمغامرة الفكرية.

في كتابه "الأيدلوجية الفرنسية" تحدث ليفي من المذاهب الفاشية التي عرفت في فرنسا، مثل النازية والستالينية، ويرى أن النازية لم تكن فقط في برلين، ولم تنشأ الستالينية في موسكو، لكن فرنسا شهدت بؤرات لهذين "المذهبين"، واستكمل الكاتب رحلته في التصدي للشمولية، وأكد أن اليسار الفرنسي هو الذي أدخل هذه المذاهب إلى البلاد.




والغريب أن ليفي قد كتب في مقدمة هذا الكتاب، "أسكن في فرنسا"، فهو لا يشعر بالانتماء إلى فرنسا، مثلما لم ينتمِ إلى الجزائر: "أنتمي إلى العديد من الرجال والنساء والشباب الذين يمكنهم أن يعيشوا في نيويورك ولندن وميلانو وباريس، إذا كانت فرنسا مجموعة من الأراضي والأطيان، فلست سوى ابنها، هناك أيضًا الثقافة واللغة والفرنسية، وهناك هذا الجزء من الأغنيات والكتب والأوراق التي أعرفها وأحبها وأرتبط فيها وجودي، ولكن لا يمكن أن تكون فرنسيًا دون أن تجر وراءك جثثًا بشعة، وأشباحًا مأساوية".

ويرى الكاتب في هذا الكتاب أن فرنسا مهددة بغزو سوفيتي داخلي، "ليس لأنني أكره روسيا، ولكن لأنني أحب فرنسا الخالدة"، ويرى أن ماركس ليس المسؤول وحده عن الشيوعية العالمية، ولكن تلاميذه هم الذين أوجدوها.

كما أن ليفي قد هاجم انتخاب الرئيس الفرنسي السابق فرانسوا ميتران، ممثل اليسار، وألف عنه كتابًا ضخمًا انتقد فيه أفكاره، ثم ما لبث أن تراجع عن مواقفه وقال أن خير دليل على عظمة ميتران، هو اختيار جاك لانج وزيرًا للثقافة، مما أكد أنه رجل متفتح، يجب الاعتداد بقراراته.

وقد نال برنار هنري ليفي جائزة ميديسيه، الأدبية عام 1984 عن روايته الأولى، والوحيدة حتى الآن "الشيطان في الرأس"، حول سيرة رجل يهودي عاش في فرنسا بين عام 1942، 1982.

الفيلسوف الثاني أندريه جلوكسمان (مولود عام 1938) هو في الأساس مفكر سياسي، بدأ حياته شيوعيًا، وشارك في مظاهرات مايو عام 1968، واعتنق الماوية، مدافعًا عن تجربة ماوتسي تونج في الصين، ثم كون جماعة الفلاسفة الجدد، والتي كان الروائي لوسيان بودار بمثابة



أندريه جلوكسمان

الأب الروحي، وقد أعدوا جميعًا لنهم مساندين لسارتر ومواقفه، في مناسبات عديدة، وقد تنوعت مؤلفاته الأولى بين السياسة والفلسفة، منها على سبيل المثال "الطهاة وأكلة البشر" ثم "سادة الفكر"، و"الجنون والشجن". وقد مثلت هذه الكتب الأولى ظاهرة في سنوات الحرب الباردة، حيث انتقد جلوكسمان الفكر الماركسي الذي انتمى إليه يومًا، وما أسفرت عنه من حكم شمولي.

وقد ظهر جلوكسمان في الأماكن نفسها التي سافر إليها صديقه برنار ليفي، مثل سراييفو، وقد ناهض الشمولية في دول عديدة، منها العراق، وكتب مقالات ضد صدام حسين وحكمه الديكتاتوري، ومن بين كتبه الأخيرة "الخير والشر" عن العلاقات الألمانية الفرنسية، و"أين أنت يا ديجول" بدا فيه كأنه يقرأ فرنسا المعاصرة، من خلال التجربة الديجولية، وله كتاب فلسفي نشره عام 1991 باسم "ديكارت هو فرنسا".

يقوم جلوكسمان بوضع إطار فلسفي لفكره السياسي، وربما العكس، فإنه يقوم بفلسفة السياسة، وقد لمع بشكل شخصي، كنشط، في سنوات بعينها، خاصة أيام الحرب الباردة، وأيام الصراع العرقي الدامي في البوسنة، ولا أذكر أنني قرأت له شيئًا يلفت الانتباه فيما يخص الغزو الأمريكي للعراق عام 2003.

لعل من أهم ما كتب عن جلوكسمان في المجلات الأسبوعية هو ذلك المقال الذي نشره لوسيان بودار في مجلة لوبوان 15 مارس 1982، والذي بدا فيه الكاتب العجوز وقد حاول الاتصال بالشباب فأجرى معه حوارًا حول كتابه "الجنون والشجن" قال فيه جلوكسمان أن جذوره اليهودية ترجع إلى الإمبراطورية النمساوية المجرية، وأن أسرته ناهضت النازية في أماكن عديدة، وأن أمه الروسية الأصل انتهجت الشيوعية، لكنها هربت من الاتحاد السوفيتي، واختارت فرنسا للإقامة، مما يعني أن السياسة هي الأساس في جذور الفيلسوف، فقد انضم في سن مبكرة إلى الحزب الشيوعي الفرنسي بتأثير من أمه، ثم ما لبث أن انفصل عنه، وتتلمذ على يديّ سارتر، وصادق المخرج السينمائي جودار.

المتتبع لما أطلق عليه جلوكسمان اسم الفلسفة الجديدة، يلاحظ أنها رؤى سياسية ضد الشمولية، ومحاولة فهمها، من أجل شن الهجوم عليها، فقد بدت له التجربة الماوية غامضة للغاية في بداية الستينيات، مما دفعه إلى زيارة الصين والاتحاد السوفيتي، وكتب مقالاً بعنوان "أوروبا 2004" في نهاية السبعينيات تخيل فيه أن الشيوعية سوف تسود العالم عن طريق الحروب، مما يعني أنه كاتب تحذيري، أكثر منه محلل، أو صاحب نظرية فلسفية، ويقول أنه كون هذه الرؤية حول الشيوعية والحرب بعد أن شارك في مظاهرة أقامها الفيتناميون في ماليزيا، ضد الشيوعية التي انتهت في بلادهم، وقال أنه حيث وجدت الشيوعية اندلعت الحروب، وقد اكتشف جلوكسمان، حسبما يقول، الفارق الشاسع بين فلاسفة الحرم الجامعي، والفلاسفة من طرازه الذين يتنزلون إلى بؤر الصراع السياسي، فالطرف الأول أشبه باستراحة المحارب: «أما أنا: فمن أسرة شيوعية يهودية، ألمانية، معارضة، ويكفي هذا أن تنغمس في الحرب».

وما كتبه جلوكسمان حول خصمه الشيوعية، وما تمتلكه من شمولية، أن قوة هذه الأخير، لا يبدو في مكمنها وإنما في غياب مقاومة الآخر، فحين تنهار الشيوعية، فإن ذلك سيحدث بشكل أسرع من انهيار المعارضين، وقد آمن الفيلسوف أن الثورة هي الحل الأمثل ضد الشيوعية، مثلما حدث في أفغانستان وأريتريا، دون أن يرى ماذا يمكن أن يحدث بعد الثورة، والغريب أن الفيلسوف الذي رأى القاعدة تسيطر على أفغانستان، ثم الأمريكيين من بعد ذلك، بدا كأن آماله قد خابت، فلم ينطق بكلمة، كأنه قد راجع نفسه في صمت.

لكن، يبدو كأن جلوكسمان، كان يبحث عن مناطق التوتر السياسي، لإعلان احتجاجه، والتعبير عن وجهة نظره، فمن بين المقالات الأخيرة التي نشرها، ذلك المقال الطويل الذي كتبه في مجلة الإكسبريس 29 يناير عام 1998، تحت عنوان "بكيت في الجزائر على أعقاب القرن الحادي والعشرين"، وكان مقاله حول ما يحدث من عنف دموي بالغ القسوة في عمليات القتل الخفية في الجزائر، سواء من حيث عدد الضحايا، أو أسلوب القتل، خاصة ما يحدث ضد الكتاب والمفكرين، والصحفيين، وقد قال في نهاية مقاله أنه عند منتصف طريق البداية، ونهاية العالم، فإن الجزائر تواجه، حسب كافة الاحتمالات، طاعونًا جديدًا، وأن التعصب الفطري، السياعي معد، وأن قتلة السادات، ورابين من الفصيلة نفسها، وأيضًا جريمة باروخ جلوشتاين الذي طعن المسلمين من الخلف، وهم يؤدون الصلاة يؤكد العدوى التي تنتقل عبر الحدود الدينية، والقومية، ومثلما رأينا تجربة ألمانيا، الثلاثينات فإن الجزائر، عام 1988، تعيش في محنة آلامها، تقام، وليعذرني القارئ، فيبدو أنني لم أزر الجزائر، بتخيلها، وأهوائها، ولكنني بكيت على أعتاب القرن الواحد والعشرين.

وقد كان مصير الفلسفة الجديدة، أشبه بما حدث للروائيين المنشقين عن المعسكر الشيوعي، فما أن تم إعلان مبادىء البيروسترويكا، حتى ظهر جيل جديد من المفكرين والأدباء أطلق عليهم مفكري البيروسترويكا، ثم بعد أن تفكك المعسكر الشرقي كله، حتى اختفى هذا الجيل، لأنه لم يعد لديهم ما يناضلون ضده، وتلاشت أسماءهم اللامعة، مثلما يذوب الجليد في يوم مشمس..

حدث نفس الشيء أيضًا بالنسبة للفلاسفة الجدد، الذين ركزوا اهتماماتهم على مهاجمة الاتحاد السوفيتي وتوابعه، وانحسر الضوء عن كل هذه الأسماء التي ذكرناها، بما يعني أنها كانت وليدة ظروف، وأيضًا ماتت عندما تلاشت هذه الظروف.

وفي نهاية هذا العرض لما سمي يومًا بالفلسفة الجديدة التي جاءت بعد جان بول سارتر، وكانت قصيرة العمر، أن نستعرض آرائهم فيما يخص القضية الفلسطينية، فقد عكف ليفي، على سبيل المثال، على مهاجمة منظمة التحرير الفلسطينية في أحاديثه ومقالاته، واعتبرها، آنذاك منظمة إرهابية، إلا أنه في الحديث الطويل الذي أجرته معه مجلة Leir عام 1979 يرى أ ن التاريخ "علمنا أنه إذا كان لليهود الحق في العودة إلى فلسطين، فإن للفلسطينيين أيضًا هذا الحق في العودة"، وأشار أن المشكلة التي تواجه إسرائيل هي أن البعض يريد إلقاء اليهود في البحر وأكد أنه إذا كانت هناك دراما فلسطينية، فهناك أيضًا تراجيديا إسرائيلية.

وفي كتابته إلى مجلة "حدث الخميس" في 17 مارس عام 1988 تحت عنوان "على إسرائيل أن توقف كافة مظاهر العنف التي تمارسها ضد أطفال كل أسلحتهم هي الحجارة".



# 3 كتب لمكسيم غوركي من اعمدت الأدب الروسي

أصبحت رواية ماكسيم غوركي التي صدرت عام 1906 بعنوان "الأم" عنصرًا أساسيًا في الأدب الروسي وكثيرًا ما تعتبر أول عمل للواقعية الاشتراكية.

منذ حوالي 150 عامًا، تبنى أليكسي بيشكوف اسم غوركي كصحفي. كان ناشطاً سياسيًا وأصبح رمزًا للمثالية الاشتراكية، لكن علاقته مع السلطات السوفيتية كانت معقدة. وشملت أعماله الروايات والمسرحيات والسير الذاتية.

## 1. رواية "الأم":

كتب غوركي جزءًا من الرواية في الولايات الأمريكية ونشر لأول مرة باللغة الإنجليزية في مجلة أدبية في نيويورك في عام 1907.

الأحداث في الأم كانت حقيقية وحدث قرب نيجني نوفقورود ، حيث ولد غوركي. تعتبر أهم أعماله نظرًا لأهمية المشاكل التي عالجتها وكذلك بسبب حدتها وأسلوبها الفني ولكونها عالجت حياة اشخاص من الواقع الفعلي، وفيها يقدم على ما يبدو شخصية والدته التي لا يعيها جيدًا لأنها ماتت في طفولته.

تدور الرواية حول شاب اشترك وأمه في مظاهرات عامي 1901 – 1902 وقد عاشا إلى ما بعد ثورة عام 1917 في ذلك العام صدرت الرواية بشكلها الكامل لأن الرقابة منعتها من الصدور قبل الثورة البلشفية، والأم في الرواية من النماذج الإنسانية الخالدة التي أضافها غوركي إلى النماذج البشرية التي كتبها المبدعون قبله، فهذه الأم العاملة بأقل فلاسوف التي لا تعرف معنى للسياسة ولا للثورة وتحيا دون أن تعرف من الحياة غير الخوف والدموع، تكتشف عبر ابنها الثائر المتمرد على الظلم أن للحياة دروبا أخرى غير الدموع والخوف فتنخرط متسلحة بإيمانها الجديد في الفعل وتتنقل بين المقاطعات وعلى ظهرها كيس وفي يدها حقيبة تتحدث للناس بهدوء وجرأة توضح لهم حقيقة البؤس الناجم عن الظلم السياسي والاجتماعي المخيم فوقهم دون أن ينتبهوا لحقيقته، وينتهي الأمر بالأم إلى أن تشترك في مظاهرة يقودها ابنها بطل الرواية.

في الرواية تعي الأم ثورة ابنها وأمله فتمتد أمومتها لاحتضان قضيته لتدفع حياتها ثمنًا، بعد أن باحت بالحقيقة في الفصل الأخير حين تقول للناس دون خوف أو وجل "هل تعلمون لماذا قدموا ابني والذين كانوا معه جميعًا للمحاكمة ؟ لسوف أقول لكم لماذا، وأنتم ستصدقون قلب أم وشعرها الشائب، لقد قدموهم للمحاكمة لأنهم ببساطة يحملون لكم الحقيقة؟ وقد اكتشفت بالأمس أن لا أحد يستطيع نكران هذه الحقيقة، الفقر والجوع والمرض.. هذا ما يكسب الناس من عملهم، كل الأشياء ضدنا، نحن نموت مرهقين، ونحن أبدًا مغمورون بالوحل ومخدوعون بينما يمص الآخرون كل الفرح والفوائد حتى التخمة ويقيدوننا في الجهل وفي الخوف إلى الأبد، حياتنا أشبه بليل طويل مظلم.. إن كلمات ابني هي كلمات شريفة لعامل لم يبع نفسه، لسوف تعرفونها من جرأتها".

أما ابنها فيصور علاقته بأمه في حديثه الفخور عن أمه "إنها لسعادة نادرة أن يدعو المرء أمه أما في الدم والروح". في تلك الرواية يصد غوركي المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية خلال أحداث الثورة الروسية، ومنذ نشر الكتاب لأول مرة وصل لكافة أرجاء العالم وصدرت حوالي ثلاثمائة مرة خارج الاتحاد السوفيتي بعدة لغات، وبلغ عدد طبعات الرواية أكثر من 200 طبعة ووصل عدد نسخها إلى سبعة ملايين نسخة.

وصفها لينين بأنها "الكتاب المناسب في الوقت المناسب". على الرغم من أن الرواية أصبحت رمزًا للواقعية الاشتراكية الأدبية، إلا أنها مليئة بالمشاهد المتمقة: لصق المنشورات على الأسوار، وقراءة الكتب التاريخية القيمة حول العبودية والتآمر بحذر حول الساموفار.

## 2. أطفال الشمس

نشر غوركي هذه المسرحية الحديثة المفاجئة عن العلوم والمجتمع خلال الاضطرابات الثورية في عام 1905، قبل عام من رواية "الأم". كتب "أطفال من الشمس" أثناء وجوده في السجن للاحتجاج على القيصر.

وهي لا تختلف عن مسرحيات غوركي الأخرى من حيث جوهر الفكرة، وفيها يتناول عدم جدوى قيام باحث بكتابة بحث سياسي، وإنما ضرورة أن يمارس فعلاً على الأرض.

**المحرر الثقافي:**

## 3. طفولتي:

في عام 1966، عندما ترجم رونالد ويلك الجزء الأول من سيرته الذاتية الرائعة في غوركي، كانت بلدة نيجني نوفوجورود لا تزال تُسمى غوركي. يصفه ويلكس في المقدمة بأنه "الشخصية المركزية الكبيرة في الأدب الروسي في القرن العشرين". بعد أن تراجع بشكل دراماتيكي عن الموضة في السنوات المتداخلة، تم إهمال أعمال غوركي بشكل مفهوم، بينما أعيد اكتشاف الكتب التي تم قمعها خلال الحقبة السوفياتية واحتفل بها بحق. يبدو من السخرية الآن، حيث تنكمش سلطته في زوايا التاريخ المتربة، ليقرأ أن سمعة غوركي كانت "غير قابلة للطعن". لكن هذه المذكرات المؤثرة تثبت أنه ما زال يستحق القراءة. كتب في عام 1913، عندما عاد إلى روسيا بعد سنوات من المنفى في جزيرة كابري.

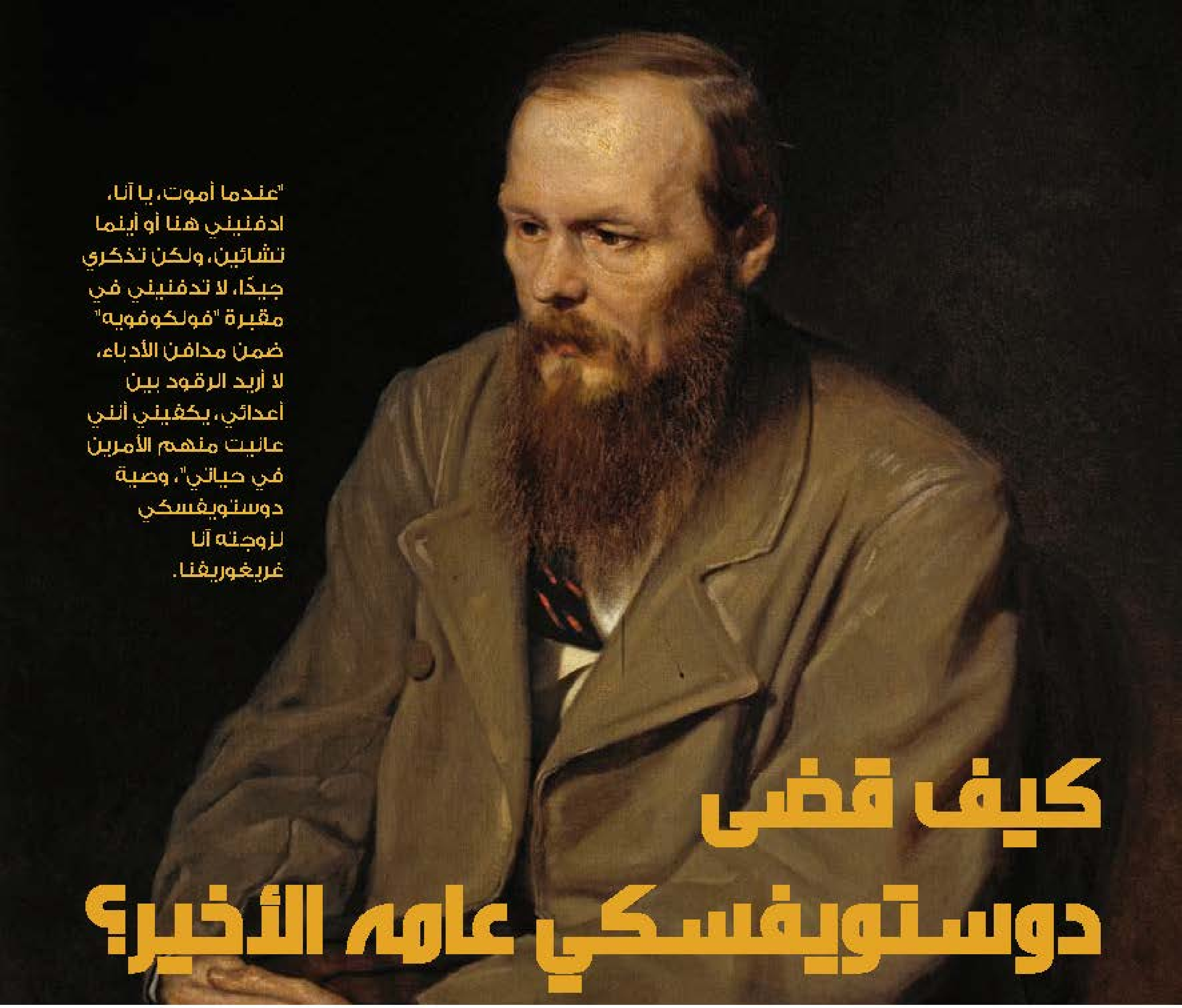
تبدأ طفولتي بجنازة والد الكاتب: "إن الأقراص السوداء من العملات النحاسية أغلقت بعيونها الساطعة مرة واحدة." غوركي، مع بساطة مميزة، يلتقط منظور الطفل، ويحاول أن يختبئ وراء جدته.

بعض التفاصيل – ثوران الثلج أو العزف الجليدي على ضوء الشموع – تضيء لحظات السعادة في هذا الخليط المضطرب من الحياة الروسية: الجدري الصغير، العواصف الثلجية، ... إنها تفاصيل "الكابوسية" التي تجلب الخوف لحياة الصبي وعدم فهم جده، الذي كان يمسك بزوارق على نهر الفولغا، ويضربه حتى يفقد وعيه.

إن حياته المبكرة، المليئة بالعنف، غالبًا ما تكون مؤلمة للتذكر، لكن "الحقيقة هي أنبل أكثر من الشفقة على النفس". على الرغم من لحظات قاتمة، فإن سيرة غوركي لها جودة تعويضية، مما يعكس تفاؤله السياسي. "الحياة دائمًا تفاجئنا"، كما يكتب. "القوى البشرية الإبداعية من الخير ... أيقظ أملنا بأن حياة أكثر إشراقًا وأفضل وأكثر إنسانية ستولد مرة أخرى".

---

المصدر: RUSSIA BEYOND



# كيف قضى دوستويفسكي عامه الأخير؟

"عندما أموت، يا آنا، ادفنيني هنا أو أينما تشائين، ولكن تذكري جيدًا، لا تدفنيني في مقبرة "فولكوفويه" ضمن مدافن الأدباء، لا أريد الرقود بين أعدائي، يكفيني أنني عانيت منهم الأمرين في حياتي"، وصية دوستويفسكي لزوجته آنا غريغوريفنا.

المحرر الثقافي

لطالما شغل الروائي الروسي فيودور دوستويفسكي (1821 – 1881) النقّاد والمحللين النفسيين والمؤرخين في محاولة لفهم تلك الشخصية المضطربة؛ سواء في علاقته بالسلطة التي تمرّد عليها ذات يوم ثم عاد لينتصر لها وفق يوتوبيا يؤمن بها وحده تتضمّن طروحاته حول الإصلاح والعدالة، أو إيمانه الديني الذي يتماهى مع "اشتراكية" لا تعني أحداً غيره، وانتهاء بهاجس الموت الذي ظلّ يصارعه طيلة حياته.

لعل العام الأخير من حياة الكاتب الروسي فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي (اللفظ الروسي: داستايفسكي)، كان العام الأهم في حياة الكاتب، ولحظة مفصلية في مصير روسيا القيصرية ككل، وهنا نستعرض أهم الكتب التي تناولت أسرار ذلك العام المثير، وقد اختار الكاتب الروسي إيغور فولغين أن يطلق على أحداث هذا العام "التأرجح على الهاوية"، ليسرد بأسلوب استقصائي شيق أحداث الجزء الثاني من رواية الإخوة كارامازوف (التي مات الكاتب دون أن يكمل روايتها)، وعلاقته الملتبسة بالسلطة والثورة، والرابط بين أسباب وفاته الغامضة وخطة اغتيال القيصر، والمعركة التي دارت حول قبر دوستويفسكي بين الدولة والثوار.

ما قرأناه كان المقدمة فقط ولم تكن الرواية! لعل المعلومة الصادمة التي يعلمها جزء غير كبير من قراء دوستويفسكي، أن كل ما قرأوه من رواية الإخوة كارامازوف، والتي تجاوز تعداد صفحاتها الألف وخمسمئة صفحة (حسب الترجمة العربية للدكتور سامي الدروبي)، لم يكن غير مقدمة تعريفية للحياة السابقة لبطل الرواية "اليوشا كارامازوف"، وما دار من أحداث في صدر شبابه (أي قبل 13 عامًا)، كما أخبر دوستويفسكي بنفسه في التصدير الذي كتبه للرواية.

وأراد دوستويفسكي أن يكون لهذه الرواية جزء ثانٍ أسوة بباقي رواياته الخالدة (الأبله، الجريمة والعقاب،

الشياطين وغيرها من الثنائيات التي كتبها)، ولكن جاءت وفاته في الـ9 من فبراير لعام 1881، ليتوقف هذا المشروع الكبير، والذي كان من المفترض أن تدور أحداثه في أواخر سبعينيات القرن التاسع عشر، أي بعد 13 عامًا من مقتل الأب "فيودور كارامازوف"، وفي أثناء حكم القيصر الروسي ألكسندر الثاني، والذي تعرض قبل كتابة دوستويفسكي لرواية الأخوة كارامازوف لعدة محاولات اغتيال فاشلة، كان بطل إحداها طالبًا يدعى ديمتري كاراكازوف، ولعل القارئ هنا سينبهر من التشابه اللفظي بين كنيته وكنية بطل دوستويفسكي الأثير إليوشا كارامازوف.

ويورد إيغور فولغين هنا عددًا من المقالات التي نشرتها الصحف الروسية، وبعض ما سجلته أقلام زملاء دوستويفسكي في دفاتر يومياتهم، من أمثال "سوفرين" و"شتاكنشنايدر" و"ميكوليتش" (والتي كانت شبيهة بمنصات التواصل الاجتماعي في القرن التاسع عشر، حيث يسجل فيها الروس والأوروبيون ما دار من أحداث في يومهم)، والتي كتبت قبل وفاة فيودور دوستويفسكي. ولا يستبعد إيغور فولغين في كتابه أن تكون هذه التسريبات قد تمت بموافقة دوستويفسكي نفسه ليمهد لجمهوره هذا التحول الدراماتيكي الذي سيحصل في حياة الأخ الأصغر من الإخوة كارامازوف (إليوشا)، والذي كان يكافح في سبيل الانسجام العالمي في الجزء الأول، كيف أنه هو نفسه سيكون قاتل قيصر روسيا ألكسندر الثاني (الذي أصدر العفو عن دوستويفسكي بعد تورطه في جريمة سياسية قبل أن يُعدم بلحظات، وقام بإصلاحات كثيرة من بينها ما عرف عند الروس بتخليص الفلاحين من عبودية الأرض). ويورد الكاتب عددًا من الإشارات التي حملها القسم الأول من الأخوة كارامازوف في حواره مع الأب زوسيما الذي سجد للأخ الأكبر ميتيا في بداية الرواية، لأنه رأى العذابات التي تنتظره، قال لإليوشا في أحد نقاشاته الكثيرة معه: "إليك رأيي فيك، سوف تترك الدير، وسوف تعيش في العالم كراهب".

وربما كان سيعدم بعد فشل محاولة اغتياله للقيصر، ويحمل بنفسه عبء التجربة التاريخية، ويكون اشتراكيًا روسيًا إنجيليًا كما كان يحب دوستويفسكي، وهذا ما دفع الجميع للقول إن هذا الجزء من الرواية سيكون أمتع من الأول، وكتبت جرائد بطرسبورغ حينها، أنه مع مرور الوقت، سيصبح إليوشا كارامازوف معلمًا ريفيًا، ثم يصير به الأمر تحت عمليات نفسية خاصة تمور في سريرته إلى الاقتراب حتى من فكرة اغتيال القيصر.

مع حلول عام 1881 هدأت اضطرابات الفلاحين، وتوقفت عمليات الاغتيال وتحدثت الصحافة الروسية عن اصلاحات قادمة، وكتب دوستويفسكي في "يوميات كاتب" مقالا عن تحالف القيصر والشعب، لكنه لم يقتنع أن مثل هذا التحالف يمكن أن يتحقق لمجرد إحداث اصلاحات اقتصادية، فإذا كان القيصر هو الأب والشعب أبناؤه فإن صلة القربى تلك لا يعززها المال، بل تقوم على أسس أخلاقية مغايرة تمامًا".

وكتب في عدد من يومياته عما أسماه "إنعاش الجذور" فالإصلاحات الاقتصادية وتخفيض الضرائب مجرد مسكنات "لا تخرج الأمة من المأزق" فالتدابير الإدارية تضع العربة أمام الحصان، ورأى أن النهوض الاقتصادي لن يتحقق إلا "بتحسين المناخ المعنوي" فانعدام "الطمأنينة الروحية يعني انعدام أية طمأنينة أخرى"، لذا طالب دوستويفسكي بالحرية التامة للصحافة مع إلغاء أية اجراءات إدارية أو قضائية تحد من حرية التعبير.

لقد شهد العام الأخير من حياة دوستويفسكي موجة جبارة من الإرهاب المتبادل بين الحكومة القيصرية ومنظمة إرادة الشعب (إحدى أكبر الحركات الثورية العنيفة في التاريخ الروسي)، كان مستقبل البلد حينها يبدو ضبابيًا وغامضًا ومفتوحًا على جميع الأصعدة، وقد كان دوستويفسكي كما هو معروف، خصمًا لكل أشكال العنف الثوري (لأسباب نفسية ودينية)، ولكنه أيضًا كان وفيًا للمبادئ التي ينادي بها الثوار رغم اختلافه مع وسائلهم. ويسوق كتاب "التأرجح على حافة الهاوية" العديد من الدلائل على العلاقة بين فيودور دوستويفسكي بأعلى هرمات السلطة والثورة، وهو ما أدى ربما بعدها لموته في نفس السنة بنزيف حاد.

ولعل الخطاب الشهير الذي ألقاه دوستويفسكي في 8. من يونيو لعام 1880، فيما عرف حينها بأعياد "بوشكين" (شاعر روسيا الأبرز ألكسندر بوشكين)، الذي خاطب فيه الجمهور الروسي المثقف، كان واحدًا من أشهر الخطابات التي ألقيت في التاريخ الروسي لغويًا وعاطفيًا، مما أدى لرصد الجرائد لحصول عدة إغماءات وصرخات في القاعة (وقد دام خطابه هذا زهاء الخمسة وأربعين دقيقة)، حين تقدم دوستويفسكي بخطواته الخجلة الخرقاء إلى المسرح بجبينه الذي حرثته التجاعيد، وفتح الدفتر وطفق يقرأ بصوته الضعيف المنهوك، كما وصفته الجرائد الروسية، وقد حمل هذا الخطاب رسائل ومبادرة للتصالح المجتمعي بين أفراد المجتمع الروسي.

اما أسباب موت فيودور دوستويفسكي الغامضة فإن حسب سجلات الشرطة القيصرية التي اعتمد عليها الكاتب فولغين في كتابه "التأرجح على حافة الهاوية"، فقد تمكنت الشرطة من رصد عدد من الشقق التي يختبئ فيها أعضاء اللجنة التنفيذية لمنظمة إرادة الشعب، فبدأت في ليلة الـ26 من يناير 1881 مداهمة تلك الشقق، والتي كان من بينها شقة جار دوستويفسكي الذي لم تجده الشرطة، وفي تلك الأثناء يصاب دوستويفسكي بنزيف حاد وغامض يؤدي لوفاته بعد يومين.

وقد قدمت زوجة دوستويفسكي آنا غريغوريفنا سببًا غير مقنع لذلك النزيف حسب تصورات الكاتب، والذي عضدها بمحاضر الشرطة وشهادة الأطباء، فرواية زوجة دوستويفسكي تقول إن زوجها تعرض لانفجار شريان رئوي، بسبب تحريكه منضدةً ثقيلةً ليأخذ قلمه الذي سقط، لكن الكاتب يقدم أدلة أن دوستويفسكي نقل تلك الليلة عددًا من المعدات والأشياء الممنوعة من شقة جاره الثوري، وأخفاها بعد مداهمة الشرطة الأولى لشقته، وهذا المجهود الذي بذله الرجل الستيني المصاب بالصرع، هو ما أفضى لوفاته، وبعد القبض على جاره الثوري في شقة أخرى من الشقق المراقبة، لم يأتِ على ذكر دوستويفسكي لمرة واحدة في التحقيقات أو في الرسائل التي كتبها، وكان يجهد نفسه لإخفاء أي علاقة له بالكاتب.

توفي دوستويفسكي، ولم تخرج جنازة أكبر قبلها في تاريخ روسيا القيصرية، ثلاثون ألفًا من رجال الحكم والكنيسة وأتباع التنظيمات الثورية السرية التي عادى صاحب "الشياطين" عنفها بكلّ أشكاله، سار كل فريق منهم خلف نعشه رغم عدم اتفاقهم على آرائه ومواقفه، بل تنازعوا عليها فوق قبره وظلوا يختلفون حولها حتى اليوم، بينما قرّر في لحظة غامضة أن يتركهم ويذهب نحو موته وهو يردّد في شهوره الثلاثة الأخيرة أن انعطافة كبرى ستقع عمّا قريب في بلاده وفي العالم أيضًا.

توفي دوستويفسكي ليستمر الصراع بشأن قبره وعلى قبره بين الحكومة والثوار، ويرى إيغور فولغين في ختام كتابه، أن الحكومة القيصرية أرادت أن تدفن دوستويفسكي كفرد من أنصارها تحسبًا للصراع الفكري المقبل بينها وبين الثوار، ولتكن لها الشرعية في حيازة تراثه الأدبي، لترسخ به أسطورتها الرسمية.

لكنه أيضًا يرصد مشاركة جل الحركات الثورية والطلابية في مراسم جنازة دوستويفسكي، كأنها بذلك لم ترد أن يُسرق كاتب الفقراء والمذلين المهانين من السلطة في حياته ومماته، ولكن بعدها بشهر واحد، سيسقط القيصر الروسي قتيلًا على يد منظمة إرادة الشعب الروسية، في لحظة كانت تتوفر لدى الحكومة كل الاحتياطات المادية من جيش وشرطة وجهاز دولة، وكان يبدو أيضًا في تلك اللحظة، أن "إرادة الشعب" قد استنفدت جل مواردها بعد اعتقال أغلب قادتها، وبعد أن أُثخنت بالجراح، وها هي تنجح فيما فشل فيه اليوشا كارامازوف، وتقتل القيصر.



# التفضيل الجمالي للألوان في الثقافة العربية


**مصطفى أمزير**

**المغرب**


اللون ظاهرة فيزيائية، وعلامة سميائية تواصلية، وذوق فني.. وهو بالإضافة إلى كل ذلك مستودع انثروبولوجي سحيق؛ فالصينيون القدماء، مثلاً، لاعتبارات ميثولوجية، رسموا الفضاء في ذهنهم ألوانًا: الشمال أصفر، والجنوب أزرق، والشرق أبيض، والغرب أحمر؛ أما الهندوس فقد أسكنوا في اللون الأحمر دلالة الحبور والبهجة، فيما حُمّل اللون الأسود لدى الفراعنة بمعان ايجابية، عكس معظم الحضارات، فهو لون البعث والحياة الخالدة...

بيضٌ صَنائعُنا سودٌ وَقائعُنا

خُضرٌ مَرابِعُنا حُمرٌ مَواضينا

لو تفحصنا سلم الألوان العربية من زاوية الوظيفة التعبيرية – السلبية أو الإيجابية – التي تؤديها داخل السياق التداولي، لألفيناه على النحو التالي:

المقام الأول: شغله اللونان الأبيض والأصفر اللذان رمز بهما الإنسان العربي القديم إلى كل ما هو سام ورفيع في المثال والحلم، لونان استمدا وضعهما الاعتباري من الذاكرة الأسطورية؛ فهما معًا لونا الآلهة العربية القديمة (القمر والشمس)، واللونان حتى وإن بدا متماهيين سميائيًا، إلا أن الأبيض كان دائمًا الأقرب إلى قلب هذا الإنسان في مواطن الجمال، والسمو، والعطاء...وإذا كان اللون الأصفر قد ارتبط في مُخيِّلة العربي بالمتعالي، والنفيس... بصورة الشمس العظيمة الدافئة، فإن ذاكرته قد لازمت أيضًا بين هذا اللون وصورة الهجير المحرق القاسي، والرمال الصفراء الملتهبة... عكس القمر الأبيض الذي ظل دائمًا في النصوص الشعرية القديمة ودبعًا أبدًا: صورة البدر المقلج ببياضه لسديم الليل الموحش، قمر السمر البارد على أطراف الحي أيام الصيف القائظ والشاهد على مغامرات الشعراء الليلية الرقيقة...لذلك، ربما من هذه الزاوية، كان لونه الأقرب إلى قلب الشاعر من لون الشمس.

المقام الثاني: كان للأخضر، لون الخصب والدعة ورغد العيش... إلا أنه على الرغم من هذه التداعيات الإيجابية المصاحبة له في الثقافة القديمة، لم يستعمله الشاعر العربي القديم بوفرة؛ فهو لون الندرة المبحوث عنها، لون الحلم المفتقد أكثر منه لون الواقع والحقيقة؛ فالإنسان العربي لم يجد في هذا اللون، بتداعياته الساكنة الهادئة، صدى لعواطفه المستفَزّة في بيئته الصحراوية القاسية؛ فهو أبدًا في فضائها قلقًا، متوترًا، مصارعًا للجدب والكثبان الزاحفة، والفراغ المقفر المميت... وهو دائم البحث عن الخضرة والماء



المقتدين.

المقام الثالث: في السلم الجمالي للألوان، كان للأحمر، لون وإن تمظهر في الشعر الجاهلي مقرونًا في الغالب بصورة الدم المسفوح، إلا أن العربي كان فخورًا بلونه؛ صبغ به ثيابه وبنوده، وتغنى به انتشاء حينما كان يراه متدفقًا من وقع الحراب على أطراف أعدائه... تقمص من خلاله العربي القديم قيم البطولة والشراسة، وتوسل به قربانَ عشق لمحبوبته.

المقام الرابع: شغله اللون الأسود، لون الحزن والفقد... وما يثير في توظيف الشعراء لهذا اللون انتقالهم به، في بعض الاستعمالات، من الدلالة الأسطورية الشائعة باعتباره لونًا منفّرًا، إلى الدلالة الشعرية المحبّبة باعتباره ملمحًا جماليًا دالًا على الوسامة في لمة وشَعر المحبوبة وعينيها.

المقام الأخير: في السلم الجمالي للألوان لدى الإنسان العربي القديم، شغله اللون الأزرق، دلالته ملازمة لمعاني الرعب والموت والتدمير... قد يكون مرجع ذلك في تاريخ الجزيرة العربية، حيث كانت تتعرض دومًا لغزوات الأعاجم الذين أشبعوا أرجاءها، بين الفينة والأخرى، قتلاً و تدميرًا وسبيًا...وقد كان هؤلاء، من غزاة الشمال والشمال الشرقي خصوصًا، ممن يملك عيونا زرقاء، ولعل هذا ما جعل العربي يقرن الأزرق في ذاكرته اللونية بالتدمير والشؤم.

شكلت هذه الدلالات المتناسلة من اعتبارات أسطورية وتاريخية نماذج معيارية في الشعر العربي؛ على منوالها سار منطق التشكيل لدى كل الشعراء في تعاملهم مع الألوان؛ فهم إن مدحوا بالعطاء وسمو المقام، مثلوا لمعانيهما بصورتي القمر والشمس، وإن تغزلوا استدعوا نصاعة الأبيض، وإشراق الأصفر، ودلال الأحمر، وأخضر الدعة والنعمة ورغد العيش، وإذا هجوا وظّفوا شؤم الأسود وعبوديته، وحقد الأزرق، وإذا افتخروا، استعملوا اللون الأحمر للفروسية، والأبيض للكرم، والأصفر للسيادة والملك، والأخضر لخصب المرابع... ألوان بدلالات ثابتة، داولها الشعراء وكرّروها في قصائدهم، ولم يخرجوا عنها إلا كما خرج الشعراء المجددون عن عمود الشعر العربي توسيعًا في عناصر النموذج أو تحويرًا خلاقًا في السياق المستوعب لتجاربهم الشعرية الخاصة...

لم يحد السلم الجمالي للألوان في المخيال الإسلامي كثيرًا عن هذا الترتيب؛ فالأبيض والأخضر لونا الإسلام الرمزيان؛ فالأخضر لون الجنة ونعيمها، والأبيض (النور) لون البهاء الإلهي ورحمته المضيئة لملكوت السماوات والأرض، فيما الأسود لون الكفر، والأزرق لون أهل النار كما يستفاد من قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴾ طه 102.

هذا السلم الجمالي للألوان سنجد له صدى واضحًا في المخيالين الفني والشعبي فيما بعد؛ فقد استلذ الذوق الفني العام "الألوان المباركة" (الأبيض والأخضر) عاكسا إياها في الزخارف والمنمنمات، والألوان المفضلة في الألبسة، وفي طلاء الأضرحة والمقامات الصوفية... كما تم تتويجها برمزيتها السيادية في المتخيل الشعبي لدى تفسيره للرؤى والأحلام، فيما نفر ذوق الناس من الأسود، وندر استعمالهم للأزرق.

## ألوان الأناقة العربية

تُقدّم بعضُ المصادر القديمة كالأغاني والموشى والبيان والتبيين... صورة عن الذوق اللوني الرائج في الحياة الاجتماعية العربية القديمة؛ فقد كان الرجال في العصر العباسي، مثلاً، يفضلون الأقمشة البيضاء ويبتعدون عن الألوان الفاقعة، ويتجنبون الأصفر، فيما يفضلون النعال السود، ويعيبون لبس الأحمر من الخفاف، ويحبذون التختُّم بالعقيق الأحمر، والفيروزج الأخضر، والمعراني الأحمر، والياقوت الأصفر، ولا يتختمون بالذهب كما النساء، والصبيان والإماء، فيما تُفضّلُ النساء السراويل البيض، والمعاجر السود، ولا يلبسن من الثياب الأصفر ولا الأسود أو الأخضر، أو المورّد، أو الأحمر، كما يفضلن النعال المخضرة، ويبتعدن عن كثيرة الألوان والتخطيط، ويتطيّرن من النعال الحمراء والصفراء، أما خواتمهن فكانت من فصوص الياقوت الأحمر، والزمرد الأخضر.

أما عن الفواكه والورود التي أحبتها الطبقات الاجتماعية الراقية، وتهادتها فيما بينها إيغالاً في طقوس الأناقة والظرف، فكانت على رأسها فاكهة الخوخ، والورد الأحمر؛ "أما الخوخ، فقد أطنبوا في وصفه، وأكثروا في مدحه، وزعموا أنه أشبه شيء بالخدود من التفاح، وأقرب شَبَهًا بالوجنات الملاح، لأنه يشاركها في البياض والسمرة، والأدمة والصفرة، والتوريد والحمرة." (الموشى)، لم تكن الفواكه والورود في عيني هذه الفئة مجرد تغذية أو رائحة زكية، وإنما أيقونات وجدانية وتشكيلاً لونيًا مشحونًا بكثير من شفرات التواصل العاطفي.

فيما اعتُمدت الألوان للتمييز في المراتب العسكرية والمقامات الاجتماعية؛ فقد كان لقواد ورؤساء الجند العباسيين دراعات خضر، وألزم الشعراء بالتزي بالأردية السود، تعبيرًا سميائيًا عن الموالاة السياسية لبني العباس الذين اتخذوا من هذا اللون رمزًا أيديولوجيا لدولتهم.

ما نود التأكيد عليه في الأخير هو أن الألوان لم تكن يومًا اختيارًا حياديًا بل جزءًا من المنظومة الرمزية للمجتمعات، استمرت السياسةُ كما الأدبُ والفنُّ نظامَه الإشاري المُشفّر المتناسل عن الأسطورة والدين والأيديولوجيا.






رضا إبراهيم محمود

مصر


# المستبد الفنان!
# ملاحظات في الشكل والمضمون

لم يكتف المستبدين والطغاة، عبر مر التاريخ الإنساني، بالسطو على الحريات وكبت الأفكار وقصف الأقلام، وزج أي معارض ومن أولهم الأدباء والكُتّاب، إلى غياهب المعتقلات والسجون، أو إعدامهم إذا اقتضى الأمر ذلك، إرضاءً منهم لأهوائهم وشهواتهم، وخشيتهم على زوال ملكهم وسلطانهم، وإنما تعد الأمر أكثر من ذلك، فنجد قيام بعضهم بالتمثيل والغناء، ومنهم من كَتب الأدب والشعر والرواية، ومنهم من عشق الرسم التشكيلي، وهو ما يعتقده البعض، أنه إكمالاً للشهرة والسطوة والمكانة، وهناك نفرٌ من علماء النفس وخبراء الاجتماع، أكدوا على أن ذلك، هو آخر أعراض ما يُعرف بمرض "جنون العظمة".



ودومًا ما يعمد المستبدين إلى منع إقامة أية اجتماعات أو أية اتفاقات لأغراض ثقافية أو أدبية، مع حظرهم لبعض المناهج التعليمية، وجعل الإعلام لونًا من ألوان الدعاية لهم، ولشعور المستبدين بالخطر الشديد، من أصحاب الأقلام الحرة، عمدوا إلى شراء ما يمكن شراءه منهم، كما أكد علماء النفس والاجتماع أيضًا، على أن الشخصية البارانوية المحملة بسمات سيكوباتية ونرجسية، عاش فيها صاحبها في أغلب الأحيان طفولة مضطربة، اتسمت بسوء العلاقة بينه وبين أبويه أحدهما أو كلاهما، ومنهم من نشأ على احتقار العواطف والمشاعر، وبغضه للتسامح، وهو ما يُعد نوعًا من الضعف في الشخصية، عند ذلك تصبح القيم السائدة في فكره، هي القوة والتفوق والتملك والانفراد بكافة الأمور، مع البحث عن تحقيق "الذات" أيًا كانت طرائقها، دون احترام أية قيم أوقوانين أو حتى أعراف، سواءً بُنيت على آلام الآخرين أو دون ذلك.

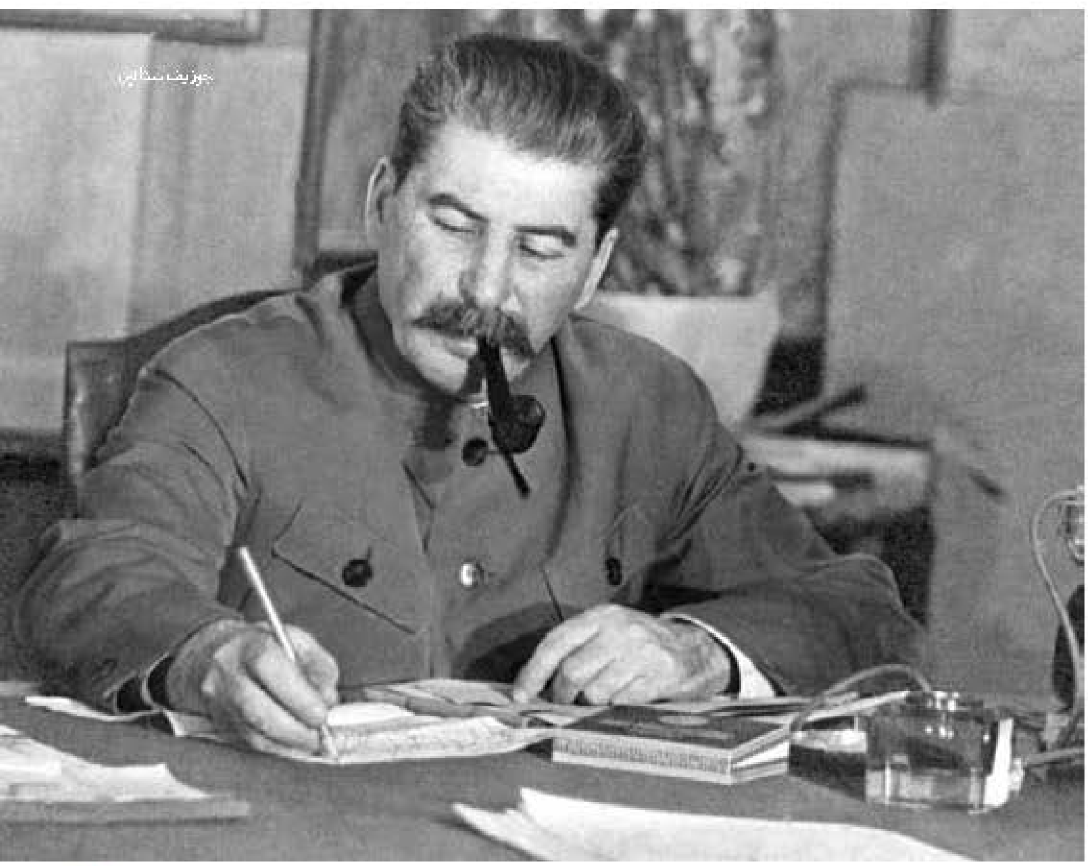
## "نيرون" يحرق ويغني الأشعار !

على حسب ما قدمه الكاتب الهولندي (بول دامن)، في كتابه "قصائد دكتاتوريين"، والذي ذكر فيه أن نيرون "37 – 68م" عُرف عنه حبه للشعر، وأنه كان دومًا، يقوم بتمويل أعمال نفرٍ من الشعراء والكُتاب في زمانه، وكان يقيم مجالس خاصة مع الشعراء، أولاها اهتماما كبيرًا وكان يقيم أيضًا مسابقات شعرية، يمنح فيها الفائزين جوائز مادية سخية، كما أضاف دامن، بضياع الكثير مما كتبه نيرون، ولم يتبقى من شعره سوى سبعة أسطر فقط، واستدل دامن على ذلك بذكره أن الحمّامات التي كانت تعرفها مدينة روما في عهد المستبد نيرون، توفرت على الصور والكتب وحلقات الشعر، وبأن آخر كلماته التي كانت تدّل على مدى حسرته، قد تلخصت في قوله "أي فنان سيضيع معي"، ومن خلال كلماته، يتضح أنه يقصد نفسه أولاً، كونه فنانًا كبيرًا، سيختفي أقرانه من الفنانين باختفائه!، وبجانب هذا فهناك شواهد تاريخية، تؤكد أن نيرون عندما فشل في حملاته العسكرية والسياسية، واتته فكرة سيطرت على كل جوارحه، بأنه بارع في الغناء والتمثيل.

وكثيرًا ما كان يخرج إلى اليونان، يطوف مدنها ليحصد الجوائز، والتي كان من الصعب للغاية، على أية لجنة تحكيم أن تنتقده، أو أن يجعلوا أحدًا يشاركه تلك الجوائز، وفي أية مجالات قد تخص الغناء والتمثيل، وعندما كان يعود إلى روما، كان يدخلها دخول القادة الفاتحين المنتصرين!، وهو سائر وسط جموع من الممثلين والعازفين والمغنيين، يحملون الجوائز والأوسمة التي حصدها، ويُذكر أن نيرون قام بحرق روما، في أكبر جريمة تاريخية على الإطلاق وقتها وذلك في عام 64م، وفي حريق استمر أسبوعًا كاملاً، التهمت فيه النيران، نحو عشرة أحياء كاملة، من مجموع أحيائها الأربعة عشر، بعد أن داعبته مخيلته، أن يُعيد بناء المدينة (التعسة) من جديد، وفي وقت نشوب الحريق في كل الأمكنة، وتصاعد ألسنة النيران وصراخ الضحايا، كان نيرون يجلس بدم بارد في أعلى برج، ينظر إلى الحريق وهو يحمل في يده آلة الطرب!، يقوم بترديد أغاني وأشعار هوميروس، والتي كانت يصف فيها حريق طروادة.

## حول كَراس "ستالين" وشروحاته

من أكثر الشخصيات التي دار حولها جدلاً واسعًا عبر التاريخ، كان جوزيف ستالين "1878 – 1953م"، فقد اعتبره البعض بطلاً مغوارًا، حقق أعظم انتصاراته على النازية وأزاحها من الوجود، ثم عاود تحقيق انتصاراته أمام العالم الرأسمالي والذي كانت تتزعمه الولايات المتحدة الأمريكية، لكن على النقيض تمامًا، ظهر من يؤكد على مدى بطش واستبداد ستالين، ذلك


جوزيف ستالين





أودولف هتلر

الماركسي عدو القوميات اللدود، وفي مقال ظهر على صفحات جريدة "برافدا" السوفيتية الناطقة باسم الحكومة في الرابع عشر من أغسطس 1951م جاء فيه "الأدب والفن في روسيا، يجب أن يقتديا بمبادئ الحزب الشيوعي، الذي هو عماد العهد السوفيتي، والحزب الشيوعي لم يبخل بالجهد، في إفهام الكُتَّاب والفنانين بأن فكرة الفن للفن، لا تتماشي مع المصلحة الجوهرية للنظام الشيوعي والعهد السوفيتي، الذي حققت لروسيا هذه المكانة وهذه الرفعة".

ولفتت الجريدة النظر، إلى ضرورة تثقيف المسؤولين، عن اختيار الكُتب أو المقالات في بيوت النشر الروسية، وترقية أذواقهم في الفن، وذلك ضمن إطار الإيديولوجية السوفيتية، وذكرت الصحيفة في تعرضها إلى مجلة "الفن" الروسية، لتؤكد على أن بعض من محرري نفس المجلة، قد تنقصهم الثقافة الصادقة والذوق الفني الرفيع، وحول علاقة ستالين بالأدب أو بالأحرى بالكتابة، فهو قام في بداية عام 1951م بنشر دراسة دقيقة في كراس موسوم بـ"الماركسية ومسألة اللغات"، والتي بحسب ما أورده، عالج فيها علاقة اللغة بالأيديولوجية السوفيتية، وذلك من وجهة النظر الماركسية، مؤكدًا علي ذلك بقوله "إن الفهم الصادق لقوانين التطور في لغات الشعوب أمرًا له أهمية خاصة، لتحقيق الاشتراكية الكاملة"، كما قام ستالين بشرح تلك القوانين، بالإشارة إلى ضرورة إيجاد ظروف وملابسات معينة، تُسهم في تعجيل نمو لغة موحدة، في دولة كبيرة مثل الاتحاد السوفيتي، لكي تضم عشرات اللغات واللهجات والثقافات المتباينة.

شارحًا في كتاباته، ما حققته الأيديولوجية السوفيتية المحلية، في القطاعات الروسية المتباينة، من فرص أدت إلي نمو لهجاتها ولغاته الوطنية، وهي تسير على مبادئ ماركس ولينين، ويمكن أيضًا لمس ما أراده ستالين من وراء ذلك أيضًا، ألا وهو دعوة كُتَّاب وشعراء وفنانين الوطن السوفيتي، إلى جعل تصويرهم للحياة، أكثر من ناحية التعبير عن الواقع، لضمان مرونة اللغة الروسية وواقعيتها، لكي تحقق السيادة والتفوق بين كل لغات العالم، ولا يخفى على المتابع للأحداث ما عمله ستالين، تجاه الأديب الروسي الكبير أندريه بلاتونوف "1899 – 1951"، حيث غابت جزءً كبيرًا من أعماله عن النور، ومُنعت من النشر، تنفيذًا لأوامر صارمة من الزعيم ستالين، الذي كثيرًا ما أبدى غضبه، وانتقد بشدة أعمال بلاتونوف، وبالأخص عمله الروائي المسمى "للتخزين".

## آراء "الرسام" أودولف هتلر

تشكلت شخصية الزعيم النازي أودولف هتلر "1889 – 1945م" منذ طفولته، نتيجة لعدة عوامل أهمها، تعلقه الشديد بأمه، ومدى سخطه على أبيه نظرًا لسُخريته الدائمة منه، ولسوء معاملته له، وعلى حسب أراء علماء النفس، ممن أكدوا على أن هتلر كان يرى في الإبادة والحرق والتدمير أنها أعمال لازمة، لتطهير العالم من الآثام والنواقص، مدفوعة بنوايا طيبة!، كما كان هتلر من أشد المعجبين بأراء الفيلسوف الألماني الكبير (نيتشه) كونه كان يمجد القوة، ويعتبرها الوسيلة الوحيدة للبقاء، وكثيرًا ما عشق هتلر معمار مدينة "فيينا" مسقط رأسه، ورسم معمارها في لوحات زيتية، وقد أنتج الفنان هتلر نحو ألفي لوحة زيتية، جسد فيها الطبيعة ببساطة، كما شغف هتلر بفنون "الموسيقي



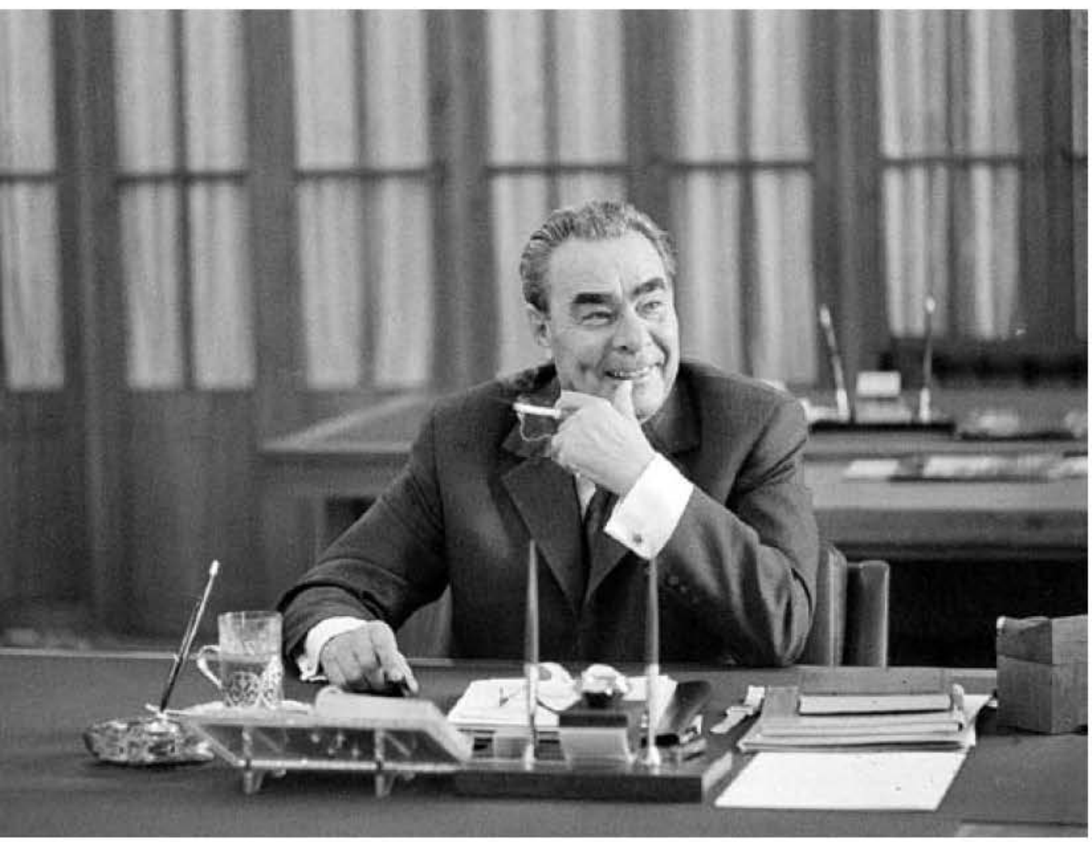
والأوبرا"، وفي مقابلة من إحدى مقابلاته الصحفية أكد قائلاً: «لقد أصبحتُ سياسيًا ضد رغبتي، لو عاد بي الزمن إلى الوراء، لما اخترت الدخول إلى معترك السياسة، ولكنت فنانًا أو فيلسوفًا»، وفي بداية شبابه اتسمت حياة هتلر بالفقر الشديد، كما قضى أيام طويلة، وهو ينام على أرصفة الشوارع وعلى مفترق الطرق، أو أسفل الكباري.

كما حصل في مرتين متتاليتين، على نتيجة "غير مُرضي"، عقب تقدمه للالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة فيما بين عامي "1907 – 1908م"، لأنه على حسب آراء لجنة التحكيم، لم يكن مناسبًا في مجال الرسم، وأن إحساسه الفني وذوقه لم يكن مستنيرًا، وما لبث أن نصحه الأساتذة بالتوجه نحو دراسة الفن المعماري، لكن شغفه بالفنون والموسيقي استمر يزداد باطراد، بجانب شغفه بفن العمارة والجرافيك، ومع ظهور توجه هتلر نحو الفن ظهر أيضًا وقوفه ضد توجهات العالم، في مجال الفنون التشكيلية عامةً، التي بدت مزدهرة وقتها، مثل التكعيبية والسريالية والانطباعية والتعبيرية والحداثة، حيث أبدى هتلر رأيه حولها بقوله "إن جميع تلك المدارس والاتجاهات الحديثة، تُفسد الذوق العام وتُشوه المثالية، وأن الفن الحديث، في حالة صراع مع قيم الجمال الخالدة والمُثل النبيلة، وهو ما يمكن أن يؤدي إلى تراجع الحضارات".

## الأديب "بريجينيف" وأحلام القياصرة !

من العجيب للغاية، أن ليونيد برجنيف "1906 – 1982م" زعيم الحزب الشيوعي السوفيتي السابق، قد حصل على جائزة لينين في الأدب عام 1979م، بعد كتابته ثلاث أعمال هي (الأرض البكر – الأرض الصغيرة – الانبعاث)، وذلك كان تزامنًا مع مطاردة أجهزة الأمن السوفيتية الكاتب الروسي الكبير سولجينستين "1918 – 2008م" خارج البلاد، وأعلام جميع عملاءها أنه مطلوب حيًا أو ميتًا، وما لبث أن أجبرت كل مؤسسات ووزرات، وأحزاب ومدارس الدولة السوفيتية وقتها على الاحتفاظ بكتُب برجنيف الزعيم الأديب القيمة، وسرعان ما هب نفرٌ من النُقَّاد للاجتماع لمناقشة إبداعات الرفيق بشكل جدّي، وإبراز معانيها الأدبية، وكل مصطلحاتها النقدية وجوانبها الجمالية، تبعه تقديم وافر من القراءات النقدية لتلك الأعمال، والمعلوم تاريخيًا أنه خلال قيادة برجنيف للدولة السوفيتية، جرى استخدام "الطب النفسي" بهدف إضعاف وإخضاع وإبعاد أي معارضين سياسيين من المجتمع السوفيتي، بعد أن أعربوا صراحة في مرات، عن عدم اتفاقهم مع العقيدة الرسمية للدولة السوفيتية، أو مبادئ الحزب الشيوعي الحاكم.

كما تزايدت أعمال البطش، التي قام بها رجال الجيش، وعملاء جهاز المخابرات السوفيتية، أو ما عرف وقتها بلجنة أمن الدولة (كي جي بي)، وقد دخل برجنيف التاريخ من أسوأ أبوابه، عندما أعطى الأمر لقواته المسلحة بغزو دولة أفغانستان المجاورة، وذلك في نهاية سبعينيات القرن الماضي، الأمر الذي اعتبره الكثير من المراقبين، بأنه كان المسمار الأخير في نعش الإمبراطورية السوفيتية، وبالعودة إلى أعمال برجنيف الأدبية، فقد أكد دكتور أحمد الخميسي عليها بقوله: «وبهذا تجاوز برجنيف أحلام القياصرة، التي انحصرت في شراء قلم الشاعر، إلى دمج الشعر والمقصلة في بُنيان واحد، لكن التاريخ الذي لا يرحم، أحال بإيجاز كل تلك الأعمال الأدبية، إلى مجرد نكتة، كتلك النكات التي انتشرت في روسيا، حين أعطى برجنيف لنفسه جائزة الأدب عن كُتب لم يكتُبها!، وجاء في إحدى أشهر تلك النكات، أن برجنيف استدعى رئيس الوزراء السوفيتي، وسأله عن رأيه في كتابه الأخير "الأرض البكر"، فقال له رئيس الوزراء كتابٌ عظيم يا رفيق، فنظر إليه برجنيف متسائلاً، إذن يستحق القراءة ؟!».






# نظرة في كلاسيكيات ديزني

**رقية نبيل عبيد**

**الرياض**

لا زلت أستغرب حتى الآن المقدرة الفائقة لدى ديزني في ليّ وتحريف القصص بمهارة فائقة، ولا أقول هذا مديحًا، فهم ودون أن ندري – برغم أن المعلومات متوفرة للجميع لكن أحدًا لن يكلف نفسه عناء نبش الجذور الحقيقية لكل قصة –، هم يحولون القصة لما يخدم مصالحهم، يحولونها لقصة كارتونية عن الشجاعة والإقدام واتباع القلب البريء والذي يرشد دومًا للصواب ألا وهو الحب في أغلب الأمر.

لنأخذ على سبيل المثال بوكاهُنتاس التي صورت في الفيلم الكارتوني كابنة لزعيم قبيلة من الهنود الحمر، باسلة وشجاعة وتأبى إلا أن تتمسك بتراث عائلتها العريق، رافضة كل ما يعرض أمامها من سبل الحضارة، كما يتبين في الجزء الثاني، حيث تخلع عنها فساتين لندن المبهرجة وتمسح عن وجهها مساحيق التجميل الباهظة وتعود لثوب المرأة الهندية الأصيلة وتعاود ارتداء عقد أمها، وإن في المقارنة بين ما صوروه وبين الحقيقة المجردة لأمر يدعو للرثاء!

فما بوكاهنتس إلا طفلة مسكينة انتزعها الإنجليز من أهلها فاعتنقت المسيحية وتزوجت مزارع تبغ من بينهم، وأنجبت له طفلًا وقدمت للعالم على أنها مثال "للهمجية المتمدنة"، ثم ماتت المسكينة وهي لما تجاوز عامها الثاني والعشرين، أي أن سبب شهرتها الوحيد هي الاستخدام الذي استخدمها الإنجليز له، كم نحن رائعون ومتحضرون وهم حثالة، وهذه الابنة البارة هنا هي الدليل الحي على ذلك!

مثال آخر هو أحدب نوتردام واسميرالندا وكوازيمودو الأحدب المشوه المعذب بحبه، شاهدت الفيلم أولًا بالطبع وكنت لتوي طفلة، وفيه رأيت إسميرالندا امرأة تبدو لسبب لا أفهمه كبيرة في السن عكس أميرات ديزني الأخريات، وهي كالمعتاد شديدة الشجاعة وتحارب لدعم نضال قومها الغجر ولا تخاف من بشاعة منظر كوازيمودو بل تمسه دون تردد وتخبره أن العالم ليس بالقبح الذي يتخيله وكوازيمودو في نهاية الفيلم يتقبله الناس ويقدم محبوبته لفارسها الشجاع مباركًا علاقة الحب التي جمعت بينهما، ثم أخيرًا وبعد سنوات قرأت رواية أحدب نوتردام الأصلية لفيكتور هوجو والذي كان مغرقًا في الكآبة والبؤس لسبب لا أعرفه فهو من كتب البؤساء كما نعلم .

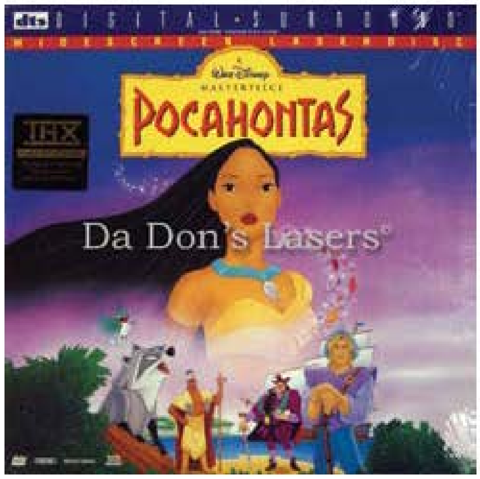
وبالطبع أذهلني الفارق الرهيب بين الرواية والفيلم، في الرواية ليست إسمير الندا سوى فتاة صغيرة لا تتجاوز السادسة عشر من عمرها وهي لم تكترث لحظة للغجر أو غيرهم بل ما لم تعلمه أنها لم تكن تنتمي إليهم فقد سرقها الغجر من أمها الفرنسية وهي بعدُ رضيعة وقد عثرت عليها أخيرًا لكن وأيادي الجلادين تدق صومعتها ولفت حتفها دون أن تحميها. إسمير الندا التي لم تكترث سوى بحبها الوحيد الفارس المقدام فويبوس والذي حطم قلبها بعدما أعجبته للحظات ثم تركها ليذهب لمن هي تماثله حسبًا ونسبًا. وناديه في أحلك لحظات خوفها وضياعها. نادت تستنجد به فلم يسمعها وكانت صيحتها تلك سببًا في موتها وموت المرأة التي هي أمها. إسمير الندا التي كانت ترتعد خوفًا من مظهر كوازيمودو وبرغم ذلك لم يخفِ المسكين حبه عنها وظل يحوم حولها يحميها ويهيم على وجهه كالمجنون يبحث عنها حتى رآها تشنق على يد حراس الكاهن وتتشنج وترتعد رعدتها الأخيرة. ولبث الأحدب المتوجع بجوارها حتى مات معها وذابت عظامهما إلى تراب في آخر الرواية. هيكلان يضم أحدهما الآخر "وحين حاول البعض فصل الهيكل الذي كان يضم الهيكل الآخر .. سقط غبارًا منثورًا".

وكذلك التباين الرهيب في شخصية الكاهن الشرير في الفيلم كانت إسمير الندا له شهوة رغب أن يسحقها كما رغب أن يسحق كل قومها ولم تكن ثمة فضيلة واحدة فيه. بينما في الرواية كان للكاهن فضائل كثيرة منها أخاه الذي أحبه وخذله. كما أن حبه للغجرية الصغيرة كان صادقًا واكتوى بنار هذا الحب لأنه لم يستطع أن يرتبط بغجرية لقيطة فقرر السعي وراءها وقتلها على غرار مبدأ الثلاثة رجال الذين عشقوا امرأة واحدة فلما علموا استحالة أن تكون من نصيب أي منهم رموها بالسحر وأحرقوها حية!

وفي "علاء الدين" تحكي أغنية البداية باللغة الأصلية للفيلم عن بلاد فضاء حارقة صحراء وتقول "هذا وحشي. لكن هاي .. إنه الوطن."

وتظهر عدة مشاهدة مسيئة للدين في الفيلم ليس أولها تصوير السلطان فاحش الغنى بينما يقتات شعبه من صناديق القمامة. وليس آخرها مشهد محاولات الحراس لقطع يد "ياسمين" التي أخذت تفاحة وأهدتها لطفل فقير عطفت عليه دون أن تدفع ثمنها.

ويصوِّر السلطان في الفيلم قصيرًا. متخمًا بالسمنة. ساذجًا وفيه شيء من البله. ولا همّ له سوى ابنته وألعابه الخزفية. بينما في الحقيقة لا يوجد دور للسلطان في القصة. علاء الدين من المفترض أنها إحدى حكايات كتاب ألف ليلة وليلة بيد أنه لا وجود




بينما في الحقيقة لا يوجد دور للسلطان في القصة. علاء الدين من المفترض أنها إحدى حكايات كتاب ألف ليلة وليلة بيد أنه لا وجود للقصة إلا في النسخة الفرنسية المترجمة من قبل المستشرق الفرنسي أنطوان جالان، وتحكي الحكاية عن علاء الدين الشاب الصادق الخلوق العطوف والذي يقنعه ساحرًا من المغرب بأنه عمه ويخدعه ليستخرج له مصباحًا سحريًا من كهف العجائب

للقصة إلا في النسخة الفرنسية المترجمة من قبل المستشرق الفرنسي أنطوان جالان، وتحكي الحكاية عن علاء الدين الشاب الصادق الخلوق العطوف والذي يقنعه ساحرًا من المغرب بأنه عمه ويخدعه ليستخرج له مصباحًا سحريًا من كهف العجائب. وكما خدعه جعفر في الفيلم كذلك يفعل عمه وينتهي الأمر بعلاء الدين محبوسًا في الكهف بعد انهياره. وهنا فارق بسيط بين الفيلم والقصة الأصلية حيث في الفيلم يوجد جني واحد يخرج لعلاء الدين بعد أن يفرك المصباح السحري عن غير قصد. بينما في القصة يملك علاء الدين خاتمًا سحريًا يفركه ليخرج له جني وهو من يرشده لطريقة خروج جني المصباح والذي يكون أقوى بكثير من جني الخاتم. ويملك علاء الدين سلطة كاملة عليه وليست أمنيات ثلاث فقط. وتدور أحداث القصة ويفتتي علاء الدين ويتزوج ابنة السلطان بدر البدور لا ياسمين. ويسرق ساحر المغرب منه المصباح لكنه يقتله أخيرًا بمساعدة من جني الخاتم ويرث السلطة بعد موت

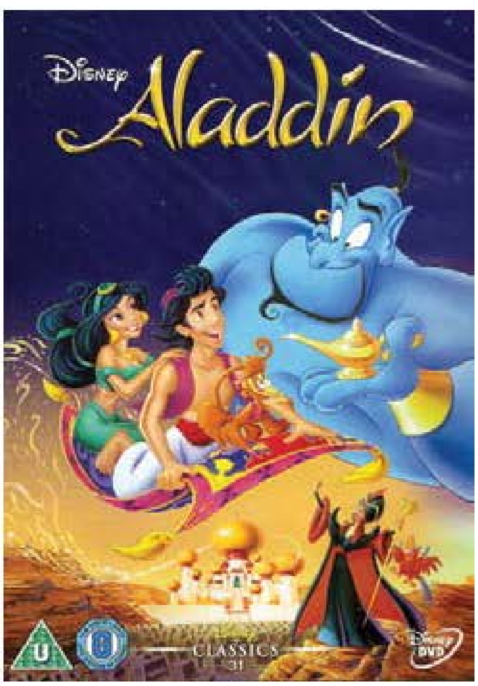


رواية أحدب نوتر دام كما تراها ديزني

والد زوجته وينتهي الحال بالجميع سعداء.

ومن المفارقات الكبيرة جدًا في قصص ديزني هي الفيلم الأشهر للشركة "الجميلة والوحش". لطالما ظننت أن الفيلم مقتبسٌ عن حكاية قديمة وعلمت أن هناك بعض الاختلافات بلا شك لكن الحقيقة أذهلتني تمامًا. فهذه هي الحكاية الوحيدة التي تستند إلى قصة حقيقية من التاريخ .. موغلة في القدم وشديدة السوداوية.

هذه القصة ترجع إلى عام 1537م. وصاحبها رجل يدعى "بيترس غونز القس". ولد هذا الرجل في جزر الكناري. وكان أول رجل في التاريخ يعاني من مرض نادر يؤدي لظهور الشعر بغزارة على الوجه وكافة أنحاء الجسم. لذا أسموا المرض "متلازمة الذئب". ومنذ ولادته عومل كما لو كان نوع نادر من الحيوان. وحبس



في قفص وأرسل لهنري الثاني، هدية تتويج لملك فرنسا الجديد !

وبعد أن تمت دراسته عشرات المرات، قامت زوجة هنري الثاني والتي خلفت الحكم من بعده بإيجاد عروس له. وكانت تلك الأخيرة خادمة فقيرة تُدعى كاثرين. البعض قال أن الملكة المبجلة ظنت أنه سيكون من المضحك تزويج كائن كهذا. ورغبت أن ترى رد فعل زوجته وكيف ستكون حياتهما معًا، إلا أن ظنها قد خاب ولا شك حينما عاشا معًا لما يقارب أربعين عامًا وأنجبا سبعة أطفال. وإن كان هناك وجه تشابه بين هذه الحكاية والفيلم فهو أن الزوجة تعلمت أن تحب زوجها بحق وأخلصت له ما تبقى من عمرها.

كانت هذه الحكاية إلهامًا على مرّ العصور للعديد من المؤلفين، ومنهم قصة كوبيدو والروح للكاتب اللاتيني لوكيوس أبوليوس، ثم انتقلت للقرن الثامن عشر عن طريق الكاتبة الفرنسية غابرييل سوزان دي فيلنوف والتي كانت قصتها مشابهة كثيرًا لقصة فيلم ديزني.

أما حورية البحر أريل، الصهباء المرحة المتفجرة حيوية وحياة، ذات الصوت العذب والتوق المعذب لعالم البشر، فتقايض مع الساحرة الشريرة أورسولا صوتها مقابل أن تهبها أقدامًا بشرية لثلاث ليالٍ على أن تتحول لبشرية كاملة ما إن يمنحها الأمير قبلة الحب، فقد كانت حكايتها المفصلة من الخيال الخالص لمؤلفي ديزني. حوريات البحر، وهي كائنات غالبًا ما تكون إناثًا، جسدها العلوي بشري بينما يتخذ شكل ذيلٍ سمكيّ طويل في الأسفل، وقد شاعت حكايات عديدة عن رؤيتهن من قبل البحارة عبر التاريخ، بل قد ورد




الأميرة والوحش

ذكرهن في الحضارة الإغريقية عن طريق حكاية الآلهة اتارجيس والتي قتلت إنسانًا خطأ فعاقبت نفسها بأن تحولت لسمكة، لكن التحول لم يكتمل وبقي الجزء العلوي بشريًا، وقد ذكروا في قصص ألف ليلة وليلة والتي لم تترك عجيبة إلا وحوتها بين دفتي كتابها.

على أية حال القصة الوحيدة التي تقترب من الفيلم هي قصة صياد فرنسي عاش في مستهلّ القرن العشرين وصاد حورية بشباكه وفتن بجمالها وتزوجها وأنجب منها من الأبناء سبعةً، ثم عندما أحسّ دنوّ أجله قتلها خوفًا أن تكون لغيره من بعده، واضح كم تشيع خرافة الرجال الثلاث الذين قتلوا ساحرة حبهم في الأساطير !

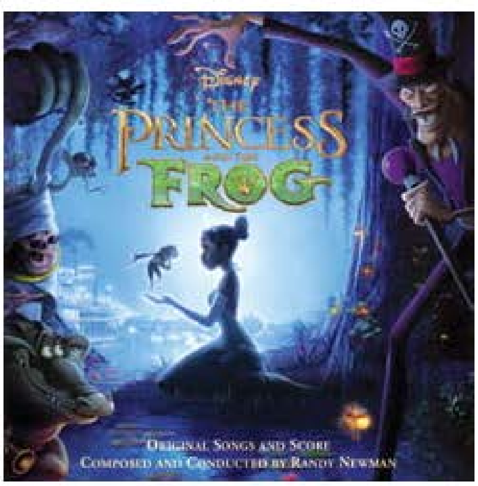
والعديد من كلاسيكيات ديزني مبنية في الأصل على خرافة أو أسطورة أو قصة قديمة من رواية مثل فيلم الأميرة والضفدع المأخوذ من قصة تحمل نفس الاسم للأخوين الألمانيين غريم واللذان جعلا شغلهما الشاغل جمع القصص التراثية والشعبية في كتاب واحد. وتتناول حكاية الأميرة والضفدع عند الأخوين أميرة عثرت على ضفدع وقبلته ليتحول إلى أمير ساحر ويخبرها كيف أن ساحرة شريرة حولته وبقي منتظرًا أميرة لتفك له عقدة الساحرة. بينما في الفيلم لا تقبل الضفدع الأمير المتحول أميرة، بل فتاة فقيرة بسيطة تدعى تيانا، ولا تكون القبلة خاتمة القصة بل بدايتها، حيث تؤدي القبلة مفعول عكسي نظرًا لأن تيانا ليست أميرة فتتحول إلى ضفدعة هي الأخرى. وبعد رحلة حافلة لهما معًا تنتهي بالقضاء على ساحر الفودو الشرير والذي كان سببا في تحول الأمير، ويكتشفان خلالها عن طريق الساحرة العجوز الطيبة أن الشيء المهم حقًا هو كونهما معًا ومحبتهما لبعضهما البعض، فيتزوجان ضفدعًا وضفدعة، ويتحولان لبشريان بعد قبلة الزفاف، حيث أن الزواج جعل من تيانا أميرة وبالتالي فك السحر.

قصة أخرى للأخوين غريم سريعًا هي رابونزل، ذات الضفيرة الذهبية شديدة الطول. في الحكاية تحبس رابونزل في برج عاجيّ وحينما يأتي أميرها لإنقاذها ترمي له بضفيرتها المجدولة فيتسلقها لأعلى البرج ويصل إليها، وهذا هو الدور الوحيد للشعر الذهبي في الحكاية، بيد أن هذا الشعر الذهبي المسترسل الطويل هو البطل الرئيسي في فيلم ديزني، بل أجزم أنه سبب النجاح الساحق الذي حظي به الفيلم. في الحكاية بالطبع يكون أميرًا من ينقذها غير أن ديزني قررت للمرة الثانية تجاهل دور الأمير وجعلت من رابونزل أميرة مفقودة ومن أنقذها كان لص تسلل إلى برجها هربًا من مطارديه فيكون سببًا في معرفتها الحقيقة.

في قصة الأخوين غريم رابونزل ابنة تجارين بسيطين وتخطفها منهما ساحرة شريرة بعد أن ألقت تعويذة عليهما جعلتهما يناما، عقابًا لهما على تناولهما نباتات من حديقتها. ولما كانت الساحرة لا ترعى رابنزل كما ينبغي طال شعرها كثيرًا. في الفيلم تعتمد الساحرة الشريرة على شعر رابونزل كونه يملك قوى سحرية تسبب بقاءها شابة وعلى قيد الحياة، وبالتالي حينما يقطع يوجين اللص الشعر الطويل تصرخ الساحرة مذعورة وتلقى من أعلى البرج لتشيخ وتتحلل قبل وصولها سطح الأرض، بينما في حكاية الأخوين الساحرة هي من تقص شعر رابونزل بنفسها وتستخدمه خديعة لاستدراج الأمير وهو من يلقى من فوق البرج من قبلها لينجو ولكن يفقد بصره ثم بعد سنوات يتزوجها ويصبح ملكا وهي مليكته.

وغيرها كثير، ملابسات عديدة يلمسها المرء كلما أمعن قليلًا في أفلام هذه الشركة، ولست بصدد الحديث عنها كلها فهي كثيرة. فقط استوقفني مدى بؤس بوكاهانتاس الحقيقية مقارنةً بتلك المرأة "السعيدة جدًا" في الفيلم، ربما لأني قرأت كثيرًا عن المجازر التي ارتكبها أمريكا في حق الهنود لتستولي على أراضيهم بدءًا من قتلهم جهرًا وحتى بيع المواد المسمومة لهم وانتهاء بحبسهم في محميات الآن كنوع نادر وجليل من الحيوانات.

والأمر الآخر الذي يذهلني كلما فكرت فيه، هو مدى تغلغل أفلام ديزني في شخوص أطفالنا، فهم ينشؤون عليها حرفيًا وتصبح جزءًا أصيلًا من ماضيهم وذكراهم، ويأخذون عنها الحوادث والشخصيات كما لو كانت منقولة لهم من كتب التاريخ، ومما لا أشك فيه أن العديد من هذه القصص حولت لتناسب الأطفال حيث تكون في أصلها قاتمة وخواتيمها مأساوية في كثير من الأحيان، لكننا نظل دومًا عرضة لابتلاع أي معنى خفيّ أو إشارة مسيئة وضعت في بطن الفيلم لغرض ما، دون أن ندري أو نلتفت لذلك.




الأميرة والضفدع

# في مواسم الغياب




مليكة عزفا

المغرب


أتذكر كيف كنا نرقص
على موسيقى المطر
ندندن كما الأطفال
نضحك حتى البكاء
ونقفز فوق الوحل والحفر
أتذكر كيف كنت
أمتهن الصمت الرهيب
أقفل أبواب العتاب
برغم الشوق المتدفق
أمارس كل أنواع الجفاء
أترك الكلمات تئن بلا سبب
وأنا أستمع لأغنيتي المفضلة
(سكن الليل وفي ثوب)
(السكون تختبئ الأحلام)
أتذكر كيف كنا
نفترش الحلم العجيب
تحت ظل الأشجار
نحتسي لوعة الاشتياق
نقتلع الأشواك من بين الآلام
نزرع الأشواق زهورًا
في مواسم الغياب
أتذكر... أتذكر... أتذكر
ما بين لحظة وأخرى
كم جميل
لو عدت أطرق
بابك دون خوف
أن تأتيني
كلماتك دون غضب
أن نجتمع دون تكلف مني
ولا مبالاة منك
أن نلتقي كما أول مرة
أصدقاء يتقاسمون
الحلم والحزن والوطن.



# صنعاء.. تشرب قهوتها على صرح ممرد



**عبدالرحمن مراد**
**صنعاء - اليمن**

في الصباح الباكر وأنت تتنفس بهاء صنعاء ودفء أزقتها وحواريها وتغازلك نكهة قهوتها وبنّها وأصوات البائعين في باب اليمن وأسواقه التقليدية ذات التواشج مع حركة التاريخ تشعر أن الشمس التي عبدها السبئي القديم مازالت تشرق من مباني أزال العابقة برائحة المكان والتاريخ، وكأني بها تحرق بخور معبدها بنكهة السبئي القديم، وبنكهة تُبّع الذي كسا الكعبة في الزمن الغابر. وهي تقف اليوم على ناصية الزمن كي تسامر ذلك الهدهد الذي وقف على شرفتها كي يعود إلى سليمانه بنبأ المحبة اليقين.

وأنت تغوص في تفاصيل صنعاء القديمة تشعر بجمال مبانيها الجذلى وشموخ مشربياتها الكحلى التي تغازل ظمأ روح الباحث عن سحنته في نشوة الماضي العريق لمدينة سام التي يتحدث عنها التاريخ كأول تجمع اجتماعي يشيده سام ابن نوح بعد الطوفان العظيم الذي طمر الأرض بعد أن بلعت ماءها وأقلعت السماء وغيض الماء واستوى نوح وأتباعه على الجودي، وتذكر المصادر التاريخية أنها أضحت عاصمة للدولة السبئية في القرن الخامس تقريبًا، وصنعاء من المدن التاريخية المأهولة باستمرار في حقب التاريخ المختلفة، ويتحدث الباحثون أنها وردت في نصوص المسند بصيغة "صنعوا" وصنعوا كما يقولون مشتقة من "مصنعة" وتعني مصنعة عند عرب الجنوب الحصن، وهي بالنظر إلى موقعها الجغرافي كذلك، فالمدينة تحوطها الجبال وهي تربض على سهل فسيح يحميها تقم في لياليها الباردة، وقد اتسع مدها الأفقي لكن حديثنا عن صنعاء القديمة قصرًا وحصرًا وهي التي تمتد من جبل نقم شرقًا الى جبل عيبان غربًا والكثير يتحدث عن الحصن التاريخي القاطن في الطرف الشرقي من المدينة القديمة كنواة للمدينة القديمة وهو المكان الذي يعرف اليوم باسم "قصر السلاح" أو قصر غمدان، ويتحدث الباحثون أن الجبال التي تحتضن صنعاء بذراعيها وهي (نقم، حدة، عيبان، عصر) فقد ورد ذكرها في النقوش المكتشفة التي يعود تاريخها للقرن الأول لنشأة المدينة ويبدو أن المدينة قد اكتسبت أهميتها من خلال البعد السياسي الذي جعل منها عاصمة للدولة السبئية القديمة حيث أصبح لها سورًا دائريًا ما يزال قائمًا إلى اليوم، وللمدينة خمسة أبواب هي:

- باب اليمن: وهو باب ينفذ إلى الجهة الجنوبية لمدينة صنعاء القديمة وله أسماء أخرى لم تكتسب





شهرة الاسم الأصلي وهي باب عدن – ويستخدم أهل اليمن أسماء الأماكن للدلالة على الجهات كعدن للجنوب والشام للشمال – وباب غمدان، وباب الحرية.

– باب شعوب: وهو حي وبابه ينفذ الى الجهة الشمالية للمدينة.

– باب ستران: وهو باب ينفذ إلى الجهة الشرقية باتجاه القلعة وجبل نقم وعرف باسم باب القصر أي قصر غمدان.

– باب خزيمة: وهو باب باتجاه الجنوب وهو تابع للسور الخاص بحي بير العزب. – وخزيمة مقبرة شهيرة بصنعاء وردت في شعر الأدباء المعاصرين والقدامى – والباب يؤدي إليها.

– باب البلقة: وهذا الباب لم يعد له من أثر وكان باتجاه الجنوب وكان يشكل جزءًا من السور الخاص بحي قاع اليهود وما يزال الاسم متداولاً لكن التطور العمراني الذي حدث بعد الثورة اليمنية في ستينيات القرن الماضي أحدث طمسًا كاملاً لمعالمه ولم يبق سوى اسمه.

– باب الروم: وهذا الباب باتجاه الشمال الغربي وهو يتبع السور الخاص بحي بير العزب.

– باب القاع: وهو الباب آخر لسور قاع اليهود، وقاع اليهود حي تم تخصيصه وتحصينه وسكنه اليهود دون غيرهم في الماضي.

**أحياء صنعاء القديمة :**

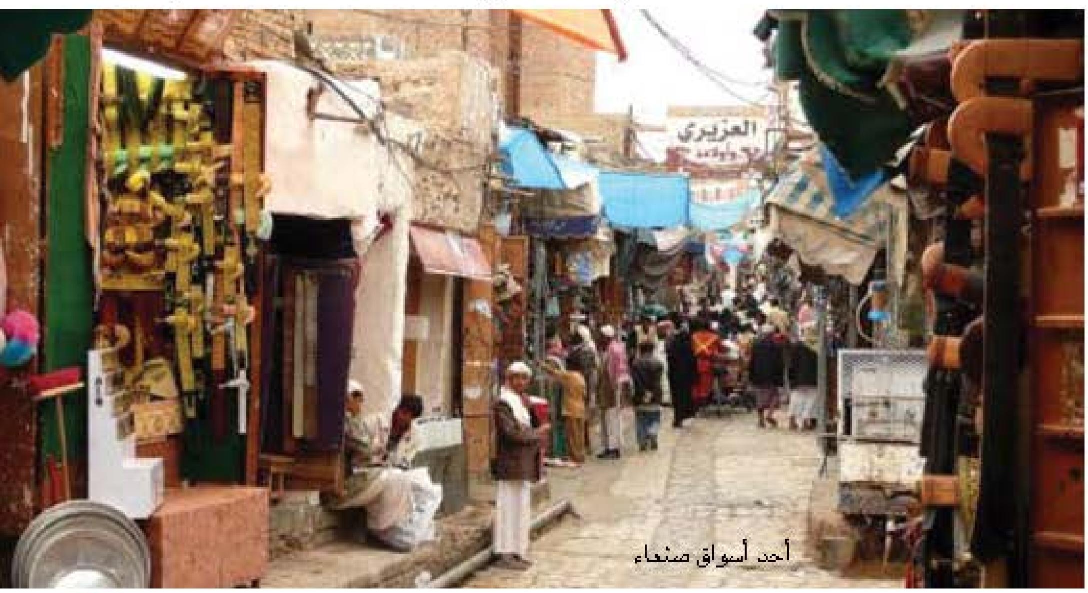
– **حي بير العزب**: هذا الحي يقع في شمال صنعاء القديمة بين حي القاع والمدينة وكان يفصله عن صنعاء القديمة السور الذي يحيط بها وما تزال بقاياه شاهدة على ذلك الزمن الموغل في القدم، وتقول المصادر التاريخية أن حي بير العزب نشأ في الزمن الأول للتواجد العثماني في اليمن (1538–1635م) وكان قبل ذلك حدائق وبساتين، وسكن حي بير العزب موظفو الدولة العثمانية، وقيل أن طابع الترف الذي مازج بين الطابع التركي والطابع اليمني كان بارزًا في الهندسة المعمارية حيث استحدث المفرج والنافورة التي تظللها الأشجار المثمرة وتحيط بها عرائش العنب، وكان حي بير العزب من أجمل أحياء صنعاء لسعة شوارعه وكثرة حدائقه وبساتينه، وقد كان الحي موضوعًا للأدب اليمني في فترات متفاوتة من التاريخ، فقد سطر الأدباء المقامات والقصائد في وصفه وفي المقارنة بينه وبين حي الروضة، ولهم في ذلك نتاج كبير يبهل العقل ويستثير النفوس كانوا يتسامرون به في مقائلهم ومناسباتهم الاجتماعية إنشادًا أو القاء أو غناء، وقد تركوا إرثًا هنيًا ما زال يمد الحاضر بفيض تدفقه.

– **حي الروضة**: حي الروضة يقع شمال صنعاء القديمة، وقيل أن أول من بناها هو السلطان حاتم ابن أحمد الهمداني وهو من سلاطين دولة بني حاتم التي حكمت اليمن من 492 هجري إلى 569 هجري وسميت بروضة حاتم، وكانت متنفسًا حيويًا لسكان صنعاء لجمالها، وكثرة بساتينها، وشهرة عنبها من بين سائر المناطق، وكانت بيوتها من الطين تطل على بساتين وارفة الظلال، وقيل أن عنبها كان مفضلاً عند اليهود حيث كانوا يعصرون منه خمورهم وقد أشتهر ذلك عنهم.

والروضة وبير العزب من الأحياء التي تحضر في مادة الأدب في القرون الماضية، فالأدب كان الحامل الحقيقي لشهرة الحيين، كما كان التنافس والمقارنة التي عقدها الأدباء في قصائدهم ومقاماتهم بين الحيين دورًا في تخليدهما في ذاكرة الأجيال، وتذكر ماضيهما.

– **حي حدة** : يقع هذا الحي جنوب غرب صنعاء وكان مدينة آهلة ذكرت في النقوش اليمنية القديمة في القرن الأول الميلادي.

وكان منتزها مهما وهو من الأحياء الأكثر شهرة وأمتاز بأشجار اللوز والاجاص والتين وغيرها من أشجار الفاكهة، ويذكر المؤرخون أن أشهر مميزات الحي طاحونته التي كانت تطحن الحبوب باستخدام قوة اندفاع المياه الخارجة من البركة التي كانت



أحد أسواق صنعاء



تحت موقع "عين خميس" وقيل أن البركة تم إنشاءها خصيصًا للطاحونة، وأوثق المصادر تتحدث عن إعادة ترميم البركة والطاحونة في زمن العثمانيين الثاني (1872-1918م) وبسبب نضوب ماء الغيل المسمى غيل خميس الذي كان يسقي البساتين ويشغل الطاحونة توارت هذه الطاحونة كما أن العمران اجتاح المنطقة حديثًا ولم يعد في المكان شيء من مظاهر الماضي سوى تلك القصص التي ما عالقة بذكرة الناس.

**أسواق صنعاء:**

من البديهي القول أن صنعاء كانت مركزًا اقتصاديًا مهمًا وكانت العرب تقصدها لشهرة سوقها وثقله وتنوعه وكانت تشكل مقصدًا للكبار تجار العرب في رحلة الشتاء ورحلة الصيف التي ذكرها الله في القرآن الكريم، ونظرًا لما تمثله صنعاء من مركزية اقتصادية في زمنها القديم فقد تعددت مناشطها وتبعًا لتنوع المناشط تنوعت المسميات وتخصصت الأسواق وفق نظام إداري متقن يلبي حركة المجتمع التاريخي في مستوياته الحضارية التي كان عليها لذلك نقرأ في المرجعيات التاريخية ما يربو عن 45 اسمًا لسوق متخصص مثل سوق الحطب، وسوق الملح، سوق العنب، سوق الحبوب، سوق الذهب، سوق باب شعوب، سوق الصرافة، وثمة أسواق بأسماء ذات دلالة محلية، وما تزال الكثير من المسميات للأسواق قائمًا إلى اليوم، وما يزال نشاطها مستمرًا كسوق الملح، وسوق الذهب، وسوق الزبيب وغيرها فقد اعتادها الناس فأصبحت جزءًا مهما من حياتهم اليومية والاسبوعية التي درجوا عليها.

**الحرف اليدوية:**

من الأقوال المشهورة التي يتداولها الوسط الثقافي في العديد من الكتب القول أن صنعاء سميت بهذا الاسم لكثرة الصناعة فيها ولذلك نجد في أشعار العرب الفخر بالمهند اليماني، وبالبرد اليماني، وبالرمح الرديني، وتعود فكرة الصناعة إلى نبي الله سليمان



عليه وعلى نبينا السلام، فالزبورية أسست لفكرة لنشاط الانتاجي فشاعت في ثقافة أهل اليمن لإيمانهم بها في زمن الملكة بلقيس كما يتحدث عن القصة القرآن الكريم، ومن أشهر الصناعات المسوغات الفضية والتي ماتزال إلى اليوم وهي من الصناعات التي ظهر فيها الحس الإبداعي والفني للإنسان اليمني القديم وصناعة العقيق الذي أخذ شهرة عالمية كبيرة ويجد سوقًا رائجة لارتباطه ببعض المعتقدات عند بعض الجماعات والطوائف، ومن ثم صناعة النصال والجنابي وهذه الصناعة ترتبط بهوية الشخصية اليمنية التي تتمنطق الجنبية كجزء من مظهرها العام وتفاخر بها ولها مواصفات وتصل قيمة الواحدة منها الى ملايين الريالات.

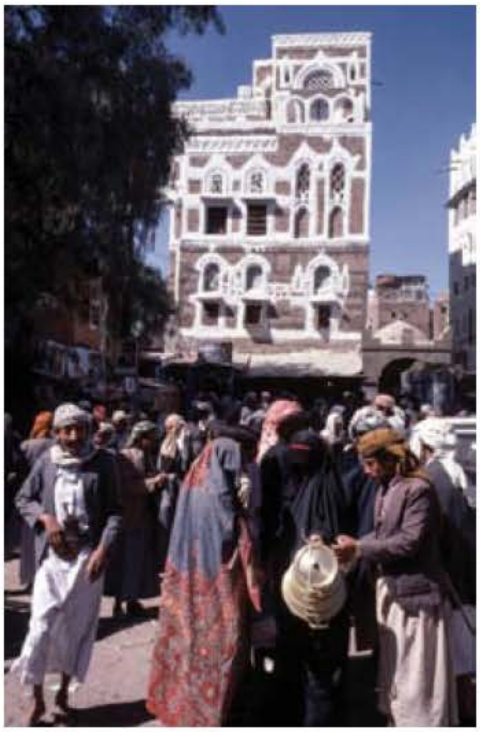
**النمط المعماري البديع:**

تمتاز صنعاء بنمط معماري بديع وبرؤية هندسية تراعي حركة الشمس في فصولها الأربعة، وبطابع كاد أن يكون فريدًا في العالم، كما أنه يراعي الدفء الاجتماعي والبعد العسكري في البناء، وتكويناته القديمة تراعي خصوصية اقتصاد الاسرة اليمنية القديمة.

**المقشامة:**

هي مساحات خضراء تتوسط الأحياء كانت جزءًا من التكوين الهندسي للمدينة في مظهرها العام، وكانت تمد السكان ببعض الخضروات والفواكه وكانت بعض المباني تطل عليها، وكان في كل حارة "مقشامة" وبلغ عددها


باب اليمن أحد أبواب مدينة صنعاء القديمة



وفق احصاء إلى اكثر من 45 "مقشامة" تم تأهيل بعضها حين إعلان صنعاء كعاصمة للثقافة العربية عام 2004م للعودة للقيام بوظيفتها الاقتصادية والجمالية ولكن تعثرت الفكرة منذ نشب الصراع السياسي بين القوى الوطنية اليمنية (منذ عام 2007م إلى اليوم) وتنشط المقاشم في صنعاء في شهر رمضان وقد اتسعت فكرتها لتعم بعض الحياء الحديثة ويسترجع ذاكرته التاريخية من خلال ارتياده "للمقاشم" في صنعاء الحديثة.

**مجالس صنعاء:**

تشتهر صنعاء بمجالس الأدب والفن، وأهلها أكثر ميلاً إلى الهدوء وراحة البال، وأكثر انجذابًا للطرب الأصيل وللإنشاد الديني الأقرب إلى التصوف ولكنه ألا يستغرق نفسه فيه إذ يتعامل معه بروح صنعاء وليس باستغراق الصوفي في الحلول، وقد أشتهر في صنعاء فن المقامة في زمن ما قبل النهضة وظل إلى عقد الأربعينيات في القرن العشرين يحضر بقوة في المشهد وفي المجالس والمقائل وقد قيل أن أحد الفقهاء وأسمه أحمد ابن عمر المزجد (ت 930 هجري) كان إذا سئم القراءة والمطالعة استدعى بمقامات الحريري فيطالع فيها ويسميها طبق الحلوى، وكذلك ظل الحال في صنعاء وفي الحواضر اليمنية الاخرى مثل كوكبان، والمحويت، وحجة، وصعدة، وشهارة، وهي حواضر تاريخية ذات تواشج ثقافي في اليمن القديم.

من أبرز موضوعات المقامات التي كانت تزين مجالس صنعاء في تثاقفهم وتسامرهم المفاخرة بين البلدان وقد نالت "الروضة" و"بير العزب" الحظ الأوفر من تلك المفاخرات والتي بدأها الأديب عبد الله على الوزير (توفى 1147هجرية) بمقامة مشهور في التفاخر بين البر والروضة بعنوان (قراط الذهب في المفاخرة بين الروضة وبير العزب) وكانت مقامته فتحًا كبيرًا في عالم المحاكاة والنسج على المنوال، ومن الموضوعات الأخرى هي المفاخرة بين النباتات وأيضًا المفاخرة بين ما يستجد من اختراعات وبين ما يستخدمه الإنسان من أدوات في حياته اليومية، وكانت تلك الموضوعات مادة الثقافة في مجالس صنعاء الادبية بالإضافة إلى الإنشاد والألحان الشجية التي أصبحت تشكل هوية ثقافية لصنعاء وما جاورها من حواضر إلى اليوم.

في منتصف القرن السادس من القرن الماضي وبعد اندلاع ثورة سبتمبر 1962م كان حضور صنعاء حضورًا كبيرًا في مادة الأدب وكانت دلالتها في مادة الادب تتجاوز المكان الجغرافي بل انزاح ليشمل كل اليمن، وأصبحت مادة للتثوير وحضرت بدلالات شتى عند البردوني كشاعر ثوري بامتياز وبدلالة اجتماعية عند الشاعر المقالح.

**صنعاء أغنية الزمن:**

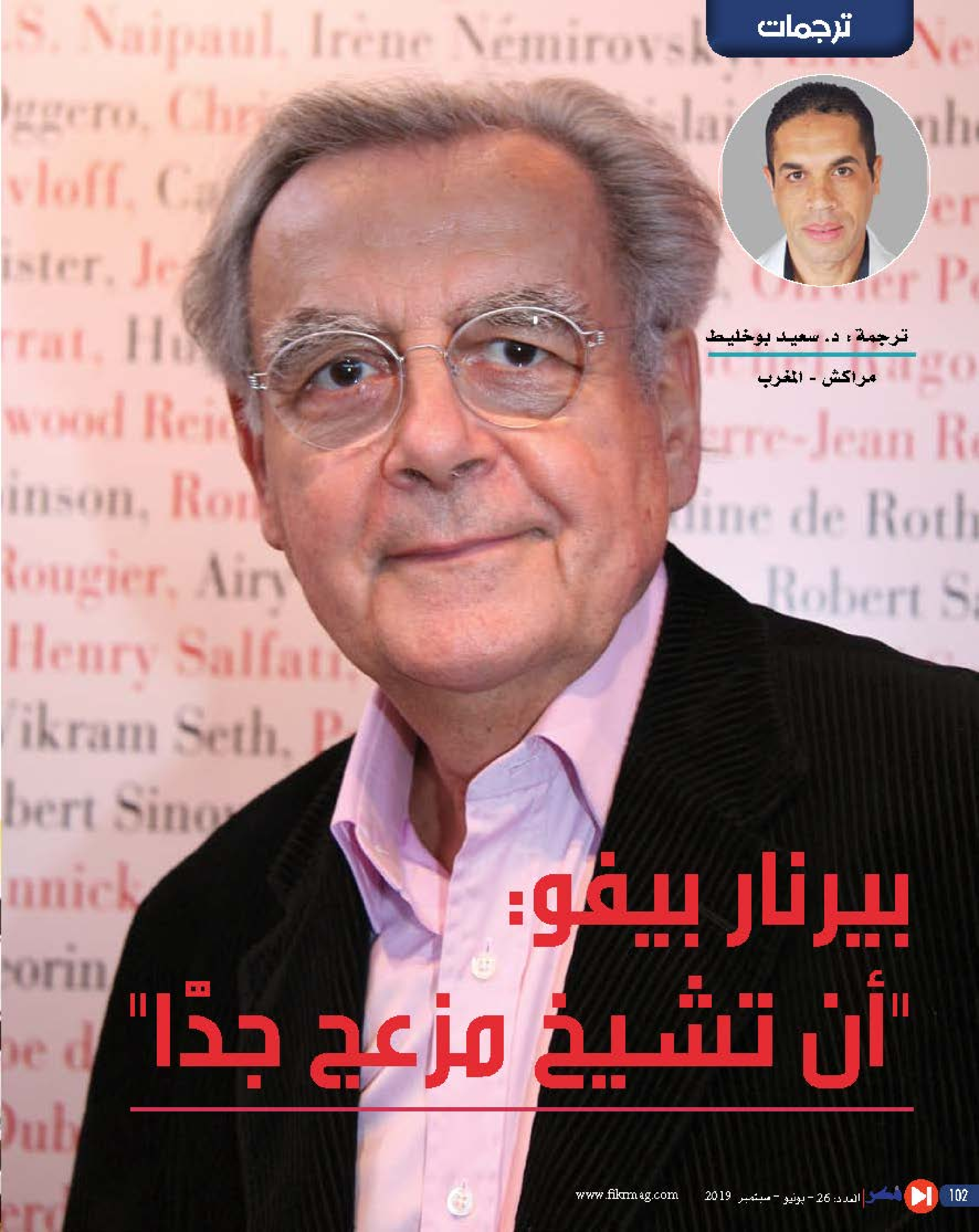
ما تزال صنعاء اليوم تبدع أغنيتها، وهي ترمق الأفق البعيد من "مفارجها" العتيقة في بير العزب وحاراتها القديمة، وما تزال تحتسي قهوتها المعتقة بنشوة الزمن والأدب والفن، وما يزال بوحها الصباحي يشعر زائرها بعبق الماضي التليد وببخور المساجد والمعابد والمجالس والمقائل، أنها صنعاء التي تزرع حنانها واشتياقها في كل قلب عربي زارها ذات يوم.

على صنعاء محبة الله وسلامه.



ترجمة: د. سعيد بوخليط

مراكش - المغرب




# بيرنار بيفو: "أن تشيخ مزعج جدًّا"

خيال الزمان الذي ينقضي متنقلاً بنا حتمًا صوب نهاية حياتنا، يمتلك كل واحد وجهة نظره إلى الأشياء. وتلك المعبر عنها من طرف بيرنار بيفو تستحق عرضها.

إذا كانت هناك حقيقة يولد الناس بخصوصها سواسية، فتتمثل في الخضوع إلى الزمان المتقدم. لا أحد بوسعه تعطيله، أو مجرد إبطاءه. بالتالي، إننا نشيخ. في المقابل نحصي أشكالا عديدة لتمثُّل هذه الحقيقة قدر وجود عدد البشر فوق هذا الكوكب. ضمنها مثلاً تصور بيرنار بيفو الذي يعتبر بدعابة وتحسر كذلك: أن تشيخ، يظل حقيقة مزعجة جدًّا.

اقتبستُ هذه المقاطع الرائعة والملهمة من كتاب بيفو: كلمات حياتي، الصادر عام 2011، التي تكشف عن رجل يبدو أنه يفضل لو لم يصبح كهلاً، مصير يتحمله رغم ذلك برباطة جأش والتعليق مع الخيال بدل الاستسلام إلى الحزن والتنسك:

«بوسعي القول: أن تصير كهلاً، أمر محزن، لا يطاق، مؤلم، مرعب، باعث على الإحباط، إنه مميت.

لكني آثرت وصف 'مزعج جدًّا'.

لأنه نعت قوي، لا يثير حزنا.

أن تصير كهلاً، مزعج جدًّا ما دمنا لا نعلم قط متى ابتدأ هذا وأيضًا نعلم بشكل أقل متى سينتهي.

لا، ليس صحيحا، أننا نشيخ منذ ولادتنا.

لقد اتصفنا لعهد طويل، بطراوة كبيرة، وفتوة شديدة، وجاذبية مفرطة.

عشنا في تصالح مع جسدنا.

تحس بأنك تأسر النفوس. تتمتع بمناعة.

الحياة أمامك، وإن بلغت الخمسين، فلا زال الوضع على ما يرام ...بل والستين.

بلى، بلى، أؤكد لكم، بقيتُ صاحب عضلات بارزة، تشغلني مشاريع، وتطلعات. أنا شعلة. ولا زلت دائمًا، ها أنا إذن، في غضون ذلك، أرى بنظرة الشباب.

رجال ونساء في غمرة عمر الشباب، يرفضون اعتباري واحدًا منهم، ولو مجرد قريب، على الهامش.

تخبرني عيونهم، أنهم لن يرأفوا قط بحالي.

ربما كانوا لطفاء، مهذَّبين، يمدحون، لكنهم عديمي الشفقة.

دون إدراك مني، ولجت أبارتيد العمر.

الأفظع أن تصلني كلمات إهداء من لدن كتَّاب، لاسيما المبتدئين، وفق الصيغ التالية: 'مع احترامي'، "مع تقديري المجلّ"، "مع مشاعري الوافرة الاحترام".

يعتقد الأوغاد على الأرجح! أنه بصنيعهم ذاك، يدخلون البهجة إلى قلبي حين رفعهم غطاء ريشتهم بأقصى مراتب الاحترام! حمقى!

أيضًا 'السيد بيفو العزيز'، هي طويلة ورسمية مثل استشهاد براعي الفنون والآداب، لكنها تلقي بي غاية عشر سنوات أخرى زائدة!

ذات مرة داخل قطار ميترو الأنفاق، كانت المرة الأولى، التي تنهض خلالها فتاة شابة وتترك لي مقعدها...

وددت لو صفعتها، بيد أني رجوتها كي تعود إلى مكانها، وسألتها إن بدوت حقًّا كهلاً، وتجدني متعبًا!!!؟

- "لا، لا، أبدًا، أجابتني، مرتبكة، أعتقد بأن".

- أنا على الفور: ماذا تعتقدين؟

-'أعتقد، لا أعرف، حقيقة لا أعرف، ظننتُ أن إفساح المجال كي تجلسوا، يسعدكم".

- 'لأن شَعْري أشيب'؟

- "لا، ليس القصد، بل لأني لاحظتكم واقفًا، وعمركم فيما يظهر أكبر من عمري، هكذا جاءت ردة فعلي الطبيعية، أن أقف".

- "هل أبدو كثيرًا... كثيرًا متقدمًا في العمر قياسًا لكم؟".

- "لا، نعم، إلى حد ما، لكن المسألة لا تتعلق بالعمر".

- "بما، تتعلق إذن؟".

- "لا أعرف، أظنها مسألة احترام، في النهاية".

توقفت عن مشاكستها، شكرتها عن تصرفها النبيل ثم رافقتها في محطة نزولها كي أقدم لها شرابًا.

مقاومة الشيخوخة، في نطاق الممكن، لا تعني تنازلاً عن أي شيء.

سواء العمل، الأسفار، الاحتفالات، الكتب، النهم، ولا الحب ولا الحلم.

أن نحلم، يعني تذكرنا لساعات رائعة، قدر ما نريد.

أن نفكر في المواعيد الجميلة التي تنتظرنا.

أن يترك الشخص فكره يتسكع بين الرغبة والطوباوية.

الموسيقى باعث قوي على الحلم. إنها، مخدر ناعم.

أتمنى أن يدركني الموت، وأنا ممدد على أريكة منغمسًا في حلم، أستمع سواء إلى المقطوعة الموسيقية للكونشرتو رقم 23 لصاحبها موزارت، أو كذلك، الكونشرتو المعتدل رقم21، موسيقى تتجلى أمامي على امتدادها حتى بغير استغراب المشاهد الطبيعية العظيمة لما بعد الموت.

لكن أنا بمعية موزارت لسنا على عجلة من أمرنا.

سنأخذ وقتنا الكافي.

مع العمر يمر الوقت، سواء سريعًا جدًا، أو ببطء كبير. نجهل المدى الذي سيبلغه رأسمالنا. خلال سنوات؟ خلال شهر؟ خلال أيام؟

لا، لا ينبغي النظر إلى الزمان المتبقي لنا مثل ثروة. بل كحق جدير بالانتفاع، ينبغي التمتع به دون هوادة، قدر ما نستطيع إلى ذلك سبيلاً.

فليأت بعدنا، الطوفان؟... أليس كذلك موزارت؟

يكون الزمان المنقضي وَجَعًا حينما نكابده لكنه يغدو سعادة عندما ننعم به. لاسيما إن راهنت اللحظات الأخيرة على بعض النغمات الموسيقية. ثم ها نحن بصدد تعبيد طريقة جميلة كي نأخذ الشيخوخة بعين الاعتبار (وإن كانت مضجرة جدًّا!).

- المصدر: موقع "Positivr" أكتوبر 2018.





# هل بالإمكان استبدال العلاج النفسي بالتنمية الذاتية؟

**هل بالإمكان استبدال العلاج النفسي بالتنمية الذاتية؟ يجيب المحلل النفسي سافيريو توماسيل Saverio Tomaselle عن هذا السؤال بالنفي، معتبرًا أن الغاية مختلفة بين المقاربتين. غير أنهما معًا يمنحان فوائد تكميلية.**


فلافيا مازلين سالفي Flavia Mazelin Salvi



ترجمة: د. عبدالرحمن إكيدر

المغرب


إن على المرء تعلم التعامل مع عواطفه أو علاقته مع الآخرين، ونشر إبداعه وكشف موارده الخاصة. إن كل هذه المواضيع المركزية تشكل أساس التنمية الذاتية، ويمكن أن نعمل عليها بمفردنا أو في إطار مجموعات، أو حتى عن طريق الكتب والدورات التدريبية. يشرح سافيريو توماسيل: "أن في التنمية الذاتية، كما يوحي اسمها فكرة التقدم، وتحقيق الذات على أساس الرغبة في التحسن والتعرف على بعضنا البعض بشكل أفضل، وينبع هذا الموقف من الفضول الشخصي وليس بالضرورة بدافع الصعوبات أو المعاناة العميقة".

وبحسب هذا المحلل النفسي، فإن المراجع ودورات التنمية الذاتية يمكن أن تكون خطوة نحو العلاج لأولئك الذين يترددون في الانخراط في الطريقة التشاركية، إذ "إنها الخطوة الأولى نحو المساءلة الداخلية، للبحث عن التفسيرات والحلول، إلا أنها ليست كافية لإجراء عمليات إعادة تأهيل نفسية عميقة". كما يُظهر سافيريو توماسيل حدود التشخيص الذاتي ومخاطره المتأصلة في التنمية الذاتية، والتي غالبًا ما تخلط بين الأعراض والأسباب: يمكننا، على سبيل المثال، قضاء بعض الوقت في تعلم كيفية التحكم في الغضب دون العمل على البحث في أصل هذا الغضب.

إن المعالج النفسي، من جهته، لا يتناول الموضوع من زاوية المشكل – الحل، وإنما يساعد المريض على أن يفهم أن سلوكه قد يكون نتيجة قصة، أو علاقات أسرية، حيث تكون مشكلة (الغضب) مجرد غيض من فيض، أو ذلك الجزء الظاهر من الجبل الجليدي. إن هذا التحقيق يسمح للمرء بتغيير وجهة نظره حول تاريخه وحول نفسه أيضًا، وذلك لتغيير موقفه، وليصبح فاعلاً في هذا الموقف، وليصبح كذلك فاعلاً في حياته، وللعمل بدلا من رد الفعل، يمكننا أن نكون في حالة من التجنب والهروب، عندما نكون بصحبة كتاب أو في دورة تدريبية، أو حتى عن طريق سرد قصص حول الذات، وهذا يعد أكثر صعوبة في

العلاقة مع المعالج".

ومع ذلك، فإن المحللين النفسيين أبعد ما يكون عن إنكار فوائد التنمية الذاتية "إنها مجموعة أدوات مذهلة تسمح بالمحافظة على روح الفضول والانفتاح والإبداع، وهي أيضًا عامل هام للوعي كما تحمل قيما إنسانية قوية". خصوصًا عندما يتم تنفيذها عقب العلاج بشكل متواصل، كما أن الدورات التدريبية تعد بدورها فرصة عظيمة يجب استثمارها، ووضعها موضع التنفيذ لمواقف وسلوكيات جديدة. "ذلك أن في المجموعات، قوة المشاركة المفضية للتحول، وسماع مختلفة القصص، والممارسة في وضع أكثر مودة ورعاية، وأحيانًا أخرى بشكل أكثر إمتاعًا وثراءً وهذا يجعل من الممكن قبول الآخر، وتجعل المرء أكثر مرونة مع نفسه ومع غيره". وذلك يتأتى بطريقة تكاملية دون أن تكون تنافسية. إن في توحيد الجهود بين التنمية الذاتية والعلاج النفسي لن يعود إلا لما هو في مصلحتنا ومنفعتنا.

إنها أفكار تسلط الضوء على تلك المناطق المعتمة في قصص هؤلاء المرضى، في محاولة تأويل أحلامهم وفك تشفير أعراضهم، على الرغم من أن العديد من العلاجات اليوم تدمج تقنيات جسمانية مثل الاسترخاء أو التدليك، غير أن مكانة الكلام في هذا الصدد تحظى بالصدارة والأهمية بما كان.

تقول لارا Lara البالغة من العمر 34 سنة: "نحن لسنا بصدد محادثة بين الأصدقاء، ولكن في عمل نصبو من خلاله نحو هدف معين. أريد أن أفهم لماذا كنت في حالة سيئة، أدافع عن ذاتي وخصوصياتي ضد أولئك الذين يمنعوني من أن أكون قادرة على اكتشاف رغباتي. لقد حاولت كثيرًا تلمس طريقي، أن أستبدل كلمة بأخرى حتى أتجد الشخص المناسب الذي يقول لي من أكون، وهذا ما أريده حقًا". أما ريتشارد Richard البالغ من العمر 41 سنة، فقد اعترف أنه كان يجوب أحيانًا في حوارات داخلية مضنية: "سمحت لي طبيبتي النفسية بأن أتحدث وحدي لفترة طويلة. كثيرًا ما شعرت بأنني شخص متخلى عنه. فهمت في وقت لاحق كيف أن هذه الوحدة كانت ذات جدوى: لم يكن لدي خيار سوى مواجهة نفسي، والذهاب للاقاء ذلك الطفل المتألم والذي لم يكن إلا أنا. كنت أيضًا الشخص الوحيد المسموح له بأن يعيد تعريف نفسه من جديد".

**• أهمية العلاقة :**

لكن هذا الاستبطان وإعادة السيطرة على الذات لا يمكن أن يحدث في غياب طبيب نفسي مُكوَّن ليستمع بكل ثقة ويحدد مختلف العمليات النفسية في هذا الإجراء، وما هو مخفي وراء آليات الدفاع وإجراءات التجنب. يوضح جون لويس مونستير Jean-Louis Monestès الطبيب النفسي والمكون في العلاج بالقبول والالتزام( ACT ): "عندما يكون المرء وحيدًا لمواجهة صعوباته فإن ذلك أشبه ما يكون بفتح الدولاب واكتشاف احتوائه على العنكبوت: فإننا نحاول إغلاقه بسرعة". إن العلاقة إذن، هي مركز العلاج.

تؤكد آن دوفورمانتيلي Anne Dufourmantelle على "أن المرء في حاجة إلى أن يسمع من غيره ما يرفض سماعه عن نفسه"، وذلك من أجل "مساءلة ذلك التحفظ على القدر والحرية" والمتضمن في كلام الشخص، وفي نظرته الخاصة لنفسه. كما يشير إلى ذلك الفيلسوف والمحلل النفسي فرانسوا روستانغ François Roustang إلى أن على المرء أن يتعلم من شخص آخر مختلف السبل الكفيلة التي تساعد في إزالة الغم، وبث الروح في الجسم، واتخاذ القرارات للخروج من الوضعيات الحرجة، وهذا لا يمكن أن يفعله المرء لوحده، وإلا فإنه سيكون عرضة للعنف والاختناق النفسي من جراء المعاناة، وبالتالي فيجب عليه أن يحكي ويفرغ ما في جعبته من أجل تجاوز تلك المعاناة.

تقول مارين Marine، البالغة من العمر 44 سنة، "لقد كنت أعتقد منذ فترة طويلة أن الكتابة يمكن أن تكون كافية حتى أتعرف على نفسي أكثر، لكنها حافظت بشكل خاص على ميلي للانعزال والحفاظ على جروحي الخفية. إن العلاقة العلاجية تقدم تجربة من القدرة على الوثوق في شخص ما، والارتياح له، والترحيب به دون إصدار أحكام. وهكذا فإنه يمكن للمرء حقًا أن يضع أعباءه جانبًا ويبدأ في أن يُكِنّ لنفسه حبًا".

**• الطريق نحو الأصالة :**

إن العلاج سباق طويل، ولذلك فإنه يتطلب الكثير من الصمود والتحمل إذ "يجب على المرء أن يتمعن في نفسه، وأن يُسائلها في كل وقت، وأن يواجه الأحزان والآلام التي اخترنا تجنبها". إنه طريق يجب سلكه بخطى ثابتة، كما توضح ذلك أن دوفورمانتيل التي تدعو إلى "وضع بعض الأفكار التي ترتبط بذواتنا موضع اختبار"، والتي تسمح "للدخول في عدم الامتثال مع الذات"، وعصيان كل ما نعتقده حول أنفسنا، وذلك بدعوى الطاعة لرغبتنا العميقة والدفينة.

تعتبر مارين أن الطريق نحو الحرية والأصالة يمكن أن يُلخَّص وفق المبدأ الآتي: "على المرء أحيانًا أن يفقد (النفس) من أجل إيجادها من جديد". وفي نهاية المطاف "فمازلنا غير كاملين، ولم نعالج بشكل نهائي، ولسنا في حالة توازن كامل، لكننا في النهاية نتحمل المسؤولية، وننفتح على الآخرين، ونتخذ خياراتنا، وباختصار فإننا نعيش حياتنا".

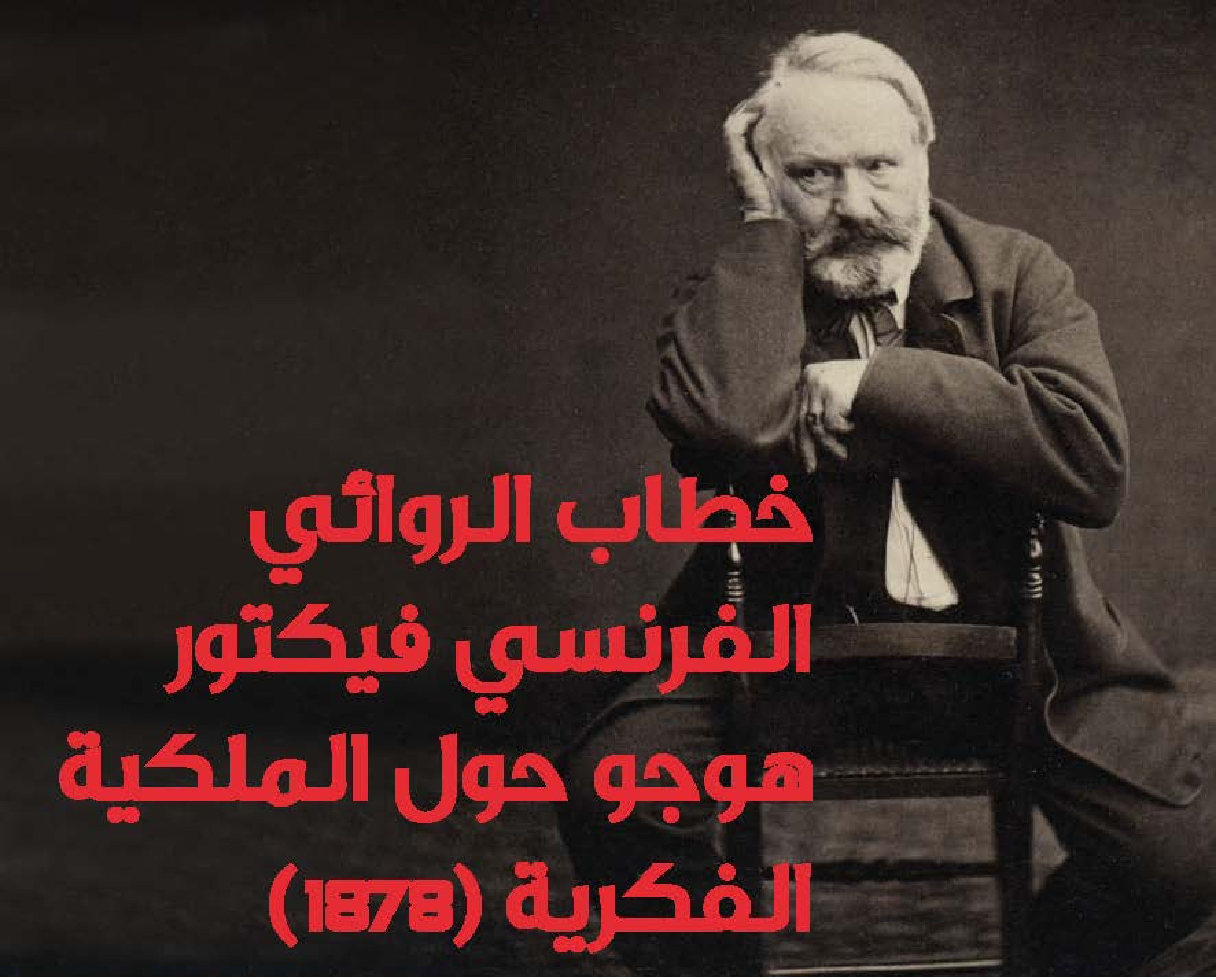
• سافيريو توماسيل كاتب وباحث، وطبيب نفسي، حاصل على دكتوراه في علم النفس، له رواية "قوة الشخصية" 2017، ومجموعة من الأبحاث النفسية: "عقد سلام مع الذات" 2004، و"الانتقال" 2012، و"الجنون الخفي" 2015.

---

• اسم المقال:
Le développement personnel peut-il remplacer une thérapie ?

• مقتبس من:
Psychologie Magazine, N° 379, Novembre 2017, pp 99 -100





# خطاب الروائي الفرنسي فيكتور هوجو حول الملكية الفكرية (1878)


ترجمة : د. مشاعل عبدالعزيز الهاجري

كلية الحقوق – جامعة الكويت

mashael.alhajeri@ku.edu.kw


## مقدمة المترجمة

فيكتور هوجو (1802 – 1885) Victor Hugo هو واحدٌ من أعظم أدباء فرنسا وشعرائها، وهو مؤلف روايتيّ "البؤساء" (Les Misérables) و"أحدب نوتردام" (Notre-Dame de Paris) الشهيرتين واللتين يعرفهما كل قارئ للأدب العالمي. خاطب هوجو المؤتمر الأدبي الدولي (Congrès littéraire international) الذي عُقِدَ في باريس عام 1878، فألقى في الحضور كلمة مدوية كان لها تأثيرٌ كبيرٌ على مسار التنظيم القانوني لمسائل الملكية الفكرية على الصعيدين الفرنسي والعالمي معًا.

في زمنٍ لم تكن تعتبر فيه الأعمال الأدبية مادةً للاستحواذ والتملك، كان هوجو يؤمن بأن الانتاج الفكري يصلح محلاً للحق، مثله كمثل أي مالٍ آخر. وبذلك، فإن حقوق المؤلف يجب ألا تصنف ضمن النطاق العام، فالإنتاج الفكري ينبغي أن يعتبر "ملكية" خاصة للمؤلف، مع أخذ الطبيعة الخاصة لهذا الانتاج بالاعتبار. من هنا، كان هوجو يرى أن الملكية الفكرية – بسبب من ارتباطها الخاص بالمؤلف – ينبغي ألا تنقضي إلا بعد وفاته، مع الاحتفاظ للناشرين بحقوق نشر عمل المؤلف مقابل مبلغ بسيط (royalties) يُدفع الى ورثته المباشرين. هذا، وقد انتهى الأمر بالمؤتمر بأن تبنى قرارات تعتمد منظور هوجو تجاه الحقوق الدائمة للملكية الفكرية، مع دعوة الحكومة الفرنسية لاستضافة مؤتمرٍ دوليٍ لإطلاق اتفاقيةٍ دوليةٍ تتبنى التنظيم القانوني لحقوق الملكية الأدبية. ورغم أن الحكومة الفرنسية لم تستجب للمطلب الأخير، الا أن الدعوات إلى وضع معاهدة دولية بهذا الشأن مثلت خطوةً كبيرةً

باتجاه إبرام اتفاقية بيرن لحماية المصنفات الأدبية والفنية (Berne Convention، 1886).

فيما يلي قمت بترجمة مقطع مختار من خطاب هوجو هذا، وهو يتمثل بالجزء الخاص بوجه نظره حول فلسفة حقوق الملكية الفكرية من حيث المبدأ وما اذا كانت تصلح محلاً للملكية ابتداء، ثم علاقة ذلك بالتنظيم القانوني الأمثل لهذه المسألة، كما يراه. كما أن في الخطبة إشاراتٌ ملفتةٌ حول أوضاع المؤلفين، طبيعة الانتاج الفكري، الارتباط بين الفضائين العام والخاص، العلاقة بين الفرد والمجتمع، والمسيرة التطورية للفكرة من العقل إلى النشر. وبعد، فإن التصدي لترجمة هذا النص لم يكن أمرًا سهلاً، لا لصعوبة الترجمة بل لوطأة ثقلها القيمي، فصاحب هذا الخطاب هو واحدٌ من أعظم أدباء الفرنسية وواضع عدد من أكثر أعمالها الأدبية خلودًا. بطبيعة الحال، هذه ترجمتي كقارئ ذي خلفية قانونية، فمن هنا حرصت على ضبط المصطلحات وفق معانيها القانونية الفنية – لا الدارجة – ما استطعت (كمصطلحات "المحل"، "الملكية"، وعداها).

على حدّ علمي، هذا النص يُترجم إلى العربية للمرّة الأولى.

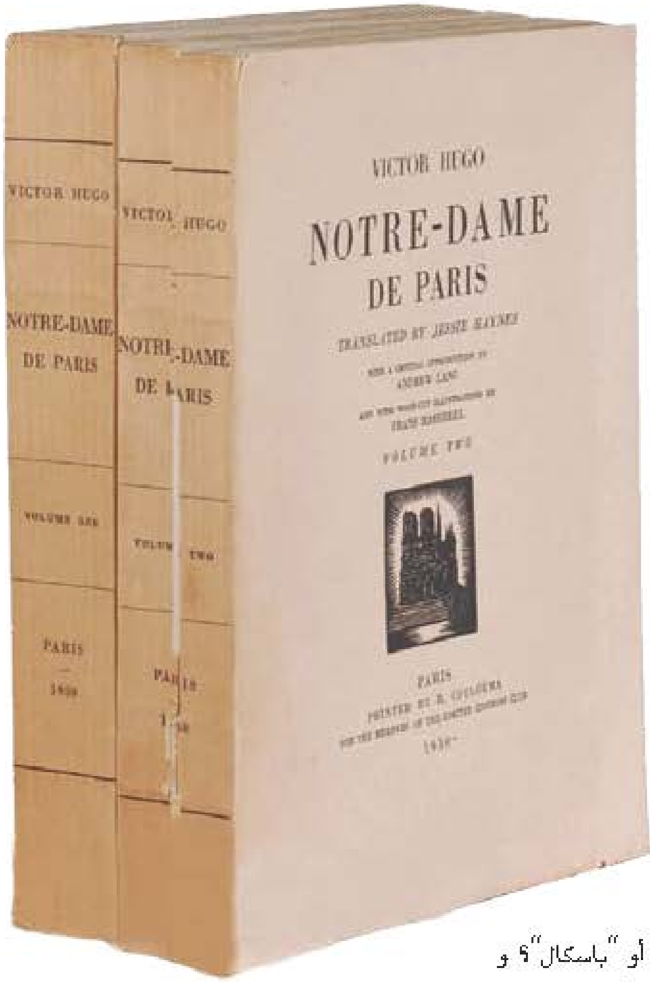
## خطاب فيكتور هوجو حول الملكية الفكرية (1878) الملكية الفكرية هي للاستعمال العام.

جميع القوانين الملكية القديمة تنكر الملكية الفكرية، ولا زالت تنكرها. لأيّ غرض؟ بغرض السيطرة.

إن الكاتب/المالك هو كاتبٌ حر؛ أن تصادر ملكيته هو أن تصادر استقلاله. يتمنى المرء لو أن الأمر لم يكن كذلك. هذا هو الخطر في المغالطة الملفتة – التي كانت ستكون طفولية لو أنها لم تكن غادرة – التي تقول أن "الفكر ينتمي للجميع، ولذلك فهو لا يصلح أن يكون محلاً للملكية. لذا فإن الملكية الأدبية هي أمرٌ لا وجود له".

يا له من إرباكٍ غريب!

فهناك أولاً الخلط بين ملكة التفكير، وهي عامة، وبين الفكرة، وهي فردية. فالفكرة هي أنا. ثم هناك الخلط بين الفكرة، وهي شيء مجرّد، وبين الكتاب، وهو شيء ماديّ. إن فكرة الكاتب، بما هي فكرة، تنفلت من كل الأيدي التي تحاول الإمساك بها. إنها تطير من روح إلى أخرى. إذ لها هذه الموهبة وهذه القوة – virum volitare per ora –[1]؛ ولكن الكتاب يختلف عن الفكرة، لأن الكتاب قابلٌ للإمساك به، إنه كذلك إلى درجة أنه يُمسك به (يُراقب) أحياناً [ضحكٌ من الحضور]. إن الكتاب، بما هو منتجٌ للمطبعة، ينتمي إلى الصناعة، وهو أساسيٌ – بجميع أشكاله – لنشاط تجاري ضخم. إنه يُشرى ويُباع. أنه شكلٌ من أشكال الملكية. قيمةٌ تخلق، من دون ان يُستحوذ عليها. ثراءٌ يُضاف من قبل الكاتب إلى الثروة القومية. وبالتأكيد – ومن جميع وجهات النظر – أوضح صور الملكية التي لا تقبل الجدل.




إن حق الملكية الذي لا يقبل المساس هذا يُنتهك من قبل الحكومات المستبدّة؛ إنهم يصادرون الكتاب، على أمل مصادرة الكاتب بذلك. هذا هو سبب وضع نظام التقاعد الملكي.[2] أخذُ كل شيء مع التصدق بالقليل. سلبٌ واخضاع للكاتب. يُسرق المرء، ثم يشتري السّارق جزءً مما سرقه من. إنه جهدٌ مُهدر، أياً ما كان الأمر. فالكاتب يهرب دائمًا.

نحن نصنع منه فقيرًا، وهو يظل حرًا [تصفيقٌ من الحضور]. من ذا الذي بسعه شراء العقول الفذّة (لأدباء مثل) "رابليه"، "موليير"، أو "باسكال"؟ و رغم ذلك فإن المحاولة تتم، والنتيجة مغمّة. إن الرعاية الملكية تستنزف القوى الحيوية للأمة. فالمؤرخون يسبغون على الملوك ألقاب "آباء الأمة" و"آباء الأدب" .... والنتيجة هي هاتين الحقيقتين الشريرتين: الناس من دون خبز، و"كورني"[3] من دون حذاء [تصفيقٌ طويل].

يا له من شطبٍ داكنٍ لمرحلةٍ كبرى،
أيها السادة.

دعونا نعود إلى المبدأ الأساسي: احترام الملكية.

لنرعَ الملكية الأدبية، ولكن في الوقت نفسه، لنخلق نطاقًا عامًا. دعونا نذهب لأبعد من ذلك؛ دعونا نوسع منه. لندع القانون يمنح جميع الناشرين الحق في نشر أيّ كتاب بعد وفاة مؤلفه، على أن يكون المتطلّب الوحيد لذلك هو دفع مبلغ زهيد جدًا لورثته المباشرين، بحيث لا يتجاوز في أية حال خمسة أو عشرة في المئة من صافي الأرباح. هذا النظام شديد البساطة – الذي يجمع بين الملكية غير المشكوك فيها للكاتب مع الحق غير المشكوك فيه للنطاق العام – هو أمرٌ تم اقتراحه من قبل اللجنة المشكلة عام 1836 (الخاصة بحقوق المؤلفين)، و بمكنكم أن تجدوا هذا الحل، بجميع تفاصيله، في محاضر اجتماع المجلس، كما نشرتها وزارة الداخلية.

للمقترح جانبان، لا تنسوا ذلك. الكتاب، بما هو كتاب، هو ملكٌ للمؤلف، وأما كالكتاب كفكرة فهو ينتمي – والكلمة هنا ليست متطرّفة – إلى الجنس البشري ككل؛ فلكل الذكاءات حقٌ فيها. وإذا كان لابد من التضحية بواحد من هذين الحقّين – حق المؤلف أو حق الجنس البشري – فإنه سيكون حق المؤلف من دون شك، لأن المصلحة العامة هي شغلنا الأوحد، وهذه ينبغي أن تكون مقدّمةً على أي اعتبارٍ آخر يُعرض علينا.

ولكن، وكما قلت، هذه تضحيةٌ غير ضرورية [تصفيق متكرر].

الهوامش:

1 - "To fly through the mouths of men" (Virgil).

2 - التقاعد الملكي (les pensions royales) هو نظام يمنح بموجبه الكتاب مبالغ تقاعدية زهيدة، بدلاً من السماح لهم بالتمتع بالعوائد المالية لإنتاجهم الفكري.

3 - الشاعر الفرنسي الكبير Corneille.



# محمد حسن فقي.. الشاعر الإنسان

قليلون هم الرجال الذين يتركون بصماتهم على وجه الحياة ابداعا وآثارًا تتذكرها الاجيال، رجال حفروا في الصخر وقاوموا المستحيل من أجل أن يكونوا ضمن هؤلاء الرجال.

ويعد محمد حسن فقي من أكبر شعراء المملكة العربية السعودية قامة وحجمًا وإنتاجًا وتأثيرًا في معاصريه من الشعراء، ومن أهم شعراء عصر النهضة في منطقة الخليج العربي، وتميز شعره بالرقة والعذوبة والسلاسة.



الشاعر محمد حسن فقي يصافح خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز (رحمهما الله) في إحدى المناسبات

## نشأته وحياته:

ولد الشاعر محمد حسن بن محمد حسين الفقي بمدينة مكة المكرمة في 27 ذي القعدة عام 1331 هـ، الموافق 1914م. تلقى علومه بمدرستي الفلاح بمكة المكرمة وجدة، وتخرج من مدرسة الفلاح بمكة المكرمة. وثقف نفسه بنفسه ووسع معارفه بالاطلاع على شتى كتب الأدب القديمة والحديثة، وكتب التاريخ والفلسفة، وغيرها. ودخل عالم الأدب من باب الهواية، وبدأ نظم الشعر وكتابة المقال الأدبي وهو في سن الـ 12، وكانت أول قصيدة نشرت له بعنوان: (فلسفة الطيور) في مجلة (الحرمين) القاهرية التي كان يرأس تحريرها آنذاك فؤاد شاكر الذي نشرها له ومنها بدأت الانطلاقة.

## أعماله:

عمل محمد حسن فقي أستاذًا للأدب العربي والخط بضعة أشهر بمدرسة الفلاح. وساهم في تحرير جريدة صوت الحجاز، ثم جريدة البلاد، وكان أول مدير عام لمؤسسة البلاد الصحفية. ثم عين رئيسًا لتحرير جريدة (صوت الحجاز) ثم صدر أمر معالي الشيخ حسن بن عبدالله آل الشيخ وزير التعليم العالي رحمه الله بتعيين الأستاذ الفقي مستشارًا للمجلة العربية، ثم انتقل للعمل بوزارة المالية والاقتصاد الوطني، ثم عين مديرًا عامًا بها، وبناء على رغبة سامية من الملك فيصل بن عبدالعزيز رحمه الله تم تعيينه سفيرًا للمملكة في إندونيسيا وحضر مع الملك فيصل بن عبدالعزيز المؤتمر الإسلامي في «باندونج». ثم عاد إلى المملكة وأمره الملك فيصل بن عبدالعزيز بتأسيس ديوان المراقبة العامة، ثم استقال من هذا المنصب لأسباب صحية. وعيّن بعد هذا المشوار الحافل بالعمل رئيسًا لمجلس إدارة البنك الزراعي.

## مصادر المعرفة:

وكانت مصادر المعرفة لديه متنوعة بتنوع وتعدد من يقرأ لهم مثل طه حسين والعقاد والمازني وأحمد أمين والرافعي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران وايليا أبو ماضي ونسيب عريضة والزهاوي والرصافي والجواهري والأخطل الصغير وبدوي الجبل، كما قرأ أمهات الكتب في التاريخ والفلسفة وما إليها من شتى المعارف والعلوم والفنون عربية ومترجمة.

كابد "فقي" العديد من الصعاب والعقبات، ولعل أول ما كابده هو وفاة والدته رحمها الله وهو في سن 7 أشهر فقط، حيث تولت المرضعات والمربيات تربيته، وفي الوقت الذي فرح فيه بتخرجه في مدرسة الفلاح انتقل والده رحمه الله الى الدار الآخرة.. ويقول شاعرنا الكبير إن الهواية وحدها هي التي قادته في عالم الأدب والفكر، وكان السبب في ذلك يعود إلى والده رحمه الله كما يقول شاعرنا حيث كان يشجعه على القراءة والاطلاع وتثقيف نفسه، وكان يبذل له المال اللازم لشراء الكتب الأدبية والدواوين الشعرية ومختلف مصادر الثقافة.

## شعره:

نظم محمد حسن فقي القصائد الطوال، وبثّ في أوصالها فلسفته وحكمته وألمه وتشاؤمه وإحباطه، كما نظم «الرُّباعيَّات»، وسواء قرأتَ له مطوّلة أو قرأت له رباعيَّة، فلا بد أنك ستقف في هذه وتلك على شاعر جرب الحياة وخبرها، ولما كان له ذلك، صاغ تلك التجربة شعرًا، فهو شاعر قاده الشعر والفلسفة معًا



الشيخ أحمد زكي يماني (وسط) واضعًا يده على كتف العلامة محمود محمد شاكر، ويتحدث مع الشاعر محمد حسن فقي (يمين).

إلى معنى «الشامخ»، فكان، بذلك، شاعرًا «إنسانيًا»، سخّر «موهبته» للكتابة عن الإنسان، مهما كان دينه أو عرقه أو لونه أو ثقافته، فكان شعره مشابهًا كبار الشعراء الإنسانيّين في الأدب العربي، كأبي العلاء المعرّي، وابن عربيّ المتصوّف، فأتسع قلبه لكل الناس، وما ضاق بأحد، وكان صوته الشعري مختلفًا عن سواه من الشعراء السعوديين.

وكما كان شعره يشع فلسفة وتنطق كلماته حكمة، كانت لا تخلو أشعاره من رومانسية طاغية، ذكرها د. عبدالعزيز الربيع في تقديمه لديوان الشاعر: (قدر ورجل): «تألق الفقي الرومانتيكي كمذهب أدبي شعري في الديوان، وهو مذهب يمثل تيارًا شعريًا عالميًا في أدب الحياة الحديثة في الفكر والأدب والثقافة الشعرية – إن صح التعبير – التزم به شاعرنا في نظم الشعر وقوله. ولا يستغرب فهو من المتمسكين جيدًا في هذا الأدب والشعر منه بالذات، إذ أنه الذي يربط المتلقي بالشاعر لا لشعره فحسب وإنما للروح التي فيه».

شَجانا منك يا مَكّةُ ما يُشجي المُحبّينا!
فقد كُنْتِ لنا الدُّنيا كما كنت لنا الدِّينا!
وكنتِ المَرْبَعَ الشامخَ يُرْشِدُنا ويَهْدينا!
وكنتِ الدّارةَ الشمّاءَ تُكرمُنا وتُؤوينا!
وكنتِ الرّوضةَ الغنّاءَ تُلهِمُنا وتُعْلينا!
فما أغلاكِ يا مكّةُ أنجَبْتِ الميامينا!
وما أحْلاكِ يا مكّةُ ما أحلا القرابينا!
نُقدّمُها لمجدِ الله يُسْعِدُنا ويُدْنينا!

***

## الرباعيات في أدب الفقي:

ويعد الشاعر محمد حسن فقي – رحمه الله – من الشعراء الذين ذاعت شهرتهم في كتابة الرباعيات بين المعاصرين من الشعراء العرب على وجه العموم، والشعراء السعوديين على وجه الخصوص؛ نظرًا لغزارة ما كتبه وتنوع موضوعاته في ذلك الفن، وكذلك لما تتمتع به موهبته الفنية من قدرة خاصة على الجمع بين ثقافة العصر الذي يعيش فيه بكل مستجداته مع إلمامه الواسع بالموروث، فكان أسلوبه أسلوبًا ثريا قادرًا على مخاطبة إنسان هذا العصر بلغته التي يفهمها، وفي قالب فني يميل إليه بسليقته المفطورة على النزوع إلى الشعر لما فيه من جمال الكلمات، وثراء المعاني، وموسيقا الأوزان والقوافي. وقد ضاعفت الصحافة من هذه الشهرة الواسعة التي حققها الفقي، حيث كان رحمه الله ينشر رباعياته ببعض صحف المملكة لفترة زمنية طويلة، بلغت أربعة عقود، فأضحى الخاصة والعامة من القراء السعوديين يتابعون رباعياته المنشورة بالجرائد اليومية.

ومع قدرة الفقي على استمرارية النشر بالصحف، وعدم التوقف كبعض الشعراء الذين كانوا ينشرون أحيانا ويتوقفون أحيانا أخرى، أو يكتبون رباعياتهم في مناسبات خاصة، أضحت رباعياته تحمل طابعًا إنسانيًا متميزًا، وذلك من حيث تنوعها الموضوعي الذي شمل كثيرًا من أمور الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية، التي كان الفقي يخاطب في كل واحدة منها الإنسان من حيث هو إنسان يساير الحياة بأفراحها وأتراحها، وينشد الخير ويسعى إلى الترفع، ويأبى الظلم وسوداوية الأهواء، فيجد في كلمات الفقي زادًا ومعينًا وطريقًا رسمته تلك الكلمات الشاعرة الصادقة. فالرباعيات بالنسبة للفقي لم تكن مجرد هواية محببة من نفسه ظهرت بوادرها في المراحل المبكرة من حياته، أو مجالاً حقق من خلاله شهرة إعلامية فحسب، وإنما كانت قبل ذلك كله ثمرة مران وجهد متواصل حصله صاحبه من دراسته الذاتية لدواوين الشعر العربي، وثقافته الواسعة لكل ما يدور حوله، وعمله الذي استثمره في صقل موهبته الفنية؛ ولذلك لم ينشر الفقي رباعياته في الصحف إلا بعد ثقته من القدرة على التواصل وعدم التوقف، راسمًا هدفًا، ومحددًا طريقًا، وهادفًا إلى رسالة إنسانية. فترك بين أيدينا هذه الثروة الشعرية التي تشهد بالنبوغ لأديب قدم الكثير من أجل أمته ووطنه وأدبه، ومن رباعياته نختار هذه الأبيات:

اذْكريني..
واذكري تلك اللّيالي الخاليات
واذكري تلك الأماني الغاليات
والهِبات الغُرّ.. ما أحلى الهِباتْ
والهوى يُنْبِتُ زَهْرًا وثِمارْ!

***

واذْكُريني
أنتِ يا ذاتَ السَّنا والشَّجَنْ
أنتِ يا ذاتَ الجَنى والمِنَنْ
أنتِ يا مَنْ كنتِ فوقَ الفِتَنْ
تَتَجلّينَ فَيَغْروني الدُّوارْ!

***

واذكريني
واذكري المَسْجِدَ الوَضيءَ الحُسَيْني
كانَ ما بَيْنَكِ الصَّفِيُّ.. وبَيْني
فَتَخيّرتني هَوىً.. وأقْرَرْتِ عَيْني
ورَمَيْتِ الصَّفِيَّ بالأكْدارِ

***



محمد حسن فقي

واذكريني
فلقد أمسَيْتُ هَجْواً مُسْتَبِداً في دَمي
ضارياً يَنْهَلُ كالذِّئْبِ الظَّمِي
لا يُبالي بِصِلاتِ الرَّحِمِ
وهو لا يَرْوى بِلَيْلٍ أو نَهارْ!

**الجوائز:**

كرمته المملكة في مهرجان الجنادرية ومنحته جائزة الدولة التقديرية، كما أن هناك جائزة أدبية عربية منذ عام 1994م باسم جائزة محمد حسن فقي للشعر والنقد الأدبي مقرها مصر، أسستها مؤسسة أحمد زكي يماني الثقافية الخيرية، وحملت اسم «الشّاعر المكّيّ»، لتُلبِسَ الشّاعر الحكيم أنواط المجد. وتذكر القراء والنقاد العرب بشاعر راض منَ الشعر أصعبه، اختصَّ شعره وحياته بـ 4 رسائل جامعيَّة لنيل درجة الدكتوراه، وربما كان ذلك تعويضًا عنْ سكوت النقد الأدبي عن شِعره، ومجافاته له.

خلعت عليه ألقاب مثل: لُقب بشاعر مكة، وفيلسوف الحجاز، وشاعر القافية، ويعد امتدادًا للشاعر حمزة شحاتة، كما يشبّه بالشاعر العربي أبو العلاء المعرّي، بينما يلقبه البعض بشاعر الأجيال، والكبرياء، والوطن، ويراه البعض الآخر خليفة لابن الرومي، لغزارة إنتاجه الشعري، إذ بلغت أعماله الكاملة عشرة مجلدات، وهذا ما لم يسبقه إليه شاعر آخر فضلاً عن تنويع مجالات الإبداع واختلاف الرؤى والتجارب الشعرية.

**مؤلفاته:**

(نظرات وأفكار في المجتمع والحياة) في جزئين، (وهذه هي مصر)، (فيلسوف)، (مذكرات وأفكار حول الحياة)، (الأجيال).

وله: (مجموعة قصصية)، (بحوث إسلامية)، (ملحمة شعرية في رحاب الأولمب)، (ترجمة حياة)، (مذكرات رمضانية).

دواوينه الشعرية:

(قدر ورجل)، (رباعيات)، وصدرت أعماله الكاملة في 8 مجلدات عام 1985.

**وفاته:**

توفي محمد حسن فقي رحمه الله في مدينة جدة في 2 تشرين الأول/ أكتوبر عام 2004 الموافق عام 1425 للهجرة عن عمري يناهز 93 عامًا قضاها في نشر العلم والأدب بين الناس.

رحم الله الأديب والشاعر محمد حسن فقي وغفر له.



خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز حينما كان ولياً للعهد يزور الشاعر محمد حسن فقي في المستشفى

# من قمة جبل قاف..

# السقوط الكبير والموت الصغير لجائزة البوكر



د. محمد سارح العسيري

جامعة الملك سعود – الرياض

ما فتئ الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر محيي الدين بن عربي (1156 - 1240م) أن يؤثر في العالم منذ وفاته حتى وقتنا الحالي. فهذا الشاعر الإيطالي دانتي اليجيري (1256 - 1312م) يتأثر برحلة الإسراء والمعراج لابن عربي ويكتب كوميدياه الإلهية الشهيرة وكأنه يترجم كتاب "الإسراء إلى المقام الأسرى" لمحي الدين بن عربي. مما جعل بروفسور اللغة العربية في جامعة مدريد وعضو الأكاديمية الإسبانية ميغيل أسين بلاسيوس يؤلف كتابًا أسماه "الإسلام والكوميديا الالهية" سرد فيه أوجه الشبه بين نص دانتي ونص ابن عربي بصورة مفصلة وبإسهاب. وانتهى به المطاف إلى القول بأن نص دانتي ليس عملاً أصليًا بالكامل؛ لأن دانتي وجد نصًا جاهزًا كاملاً لابن عربي اعتمد عليه بصورة كبيرة في ملحمته الشعرية الكوميديا الإلهية. ومن قرأ كتاب: "الإسراء إلى المقام الأسرى" لمحي الدين بن عربي ثم قرأ "الكوميديا الإلهية" لدانتي ثم ختم بحثه بقراءة كتاب الدكتور بلاسيوس سيلحظ التشابه الكبير بين النصين، وهذا ما دفع بعضهم إلى اتهام دانتي بالسرقة الأدبية لنص ابن عربي.

وبعد مرور أكثر من سبعة قرون على وفاة ابن عربي نلحظ المعضلة الأدبية ذاتها تتكرر بوجود روايتين تدور أحداثهما حول حياة محيي الدين بن عربي. الرواية الأولى هي: "جبل قاف" لعبدالإله بن عرفة الصادرة عام 2002م عن دار النجاح الجديدة في الدار البيضاء. والرواية الثانية هي: "موت صغير" الصادرة عام 2016م عن دار الساقي في بيروت. المعضلة الأدبية التي نقصدها هنا هي أن رواية "موت صغير" الحائزة على الجائزة العالمية للرواية العربية البوكر 2017م تشابه أو تماثل إلى حد كبير رواية "جبل قاف" مما يجعلها -كما نعتقد- ليست نصًا أصيلًا إبداعيًا. وهذا المعيار مهم جدًا في الفوز بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر).

ويهمنا هنا معرفة المسوغات والمعايير التي أقنعت لجنة التحكيم بأن رواية "موت صغير" بها من الأصالة والإبداع ما يؤهلها للفوز بالجائزة؛ فتكرار الأحداث في نفس الإطار التاريخي وتطابق أسماء الشخصيات التاريخية بين الروايتين يجعلنا في حيرة في نقد الروايتين أدبيًا. وتحديدًا من جهة الأصالة والإبداع؛ فمن يقرأ رواية "جبل قاف" سيستنتج بأنها السيرة الذاتية للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي وفي الوقت نفسه من يقرأ رواية "موت صغير" سيصل لنفس النتيجة لأن الروايتين تبدآن بولادة ابن عربي وتنتهيان بوفاة ابن عربي.

واحتكامًا لما قاله جوناثان تايلور رئيس مجلس أمناء الجائزة: "يكمن جوهر الجائزة الأدبية الناجحة في تأثيرها. يجب أن يكون هناك نقاشًا وجدلاً حولها، أن يتم نقدها بل وحتى مدحها في بعض الأحيان". لذا يحق لنا طرح هذا الموضوع للنقاش، فهذه الحيرة التي يقع فيها القراء تستحق التوضيح من لجنة تحكيم الجائزة لوضع النقاط على الحروف وتوضيح موقفها من هذا الجدل، وذلك للحفاظ على تميز معايير الجائزة؛ فالجائزة ملتزمة بقيم الاستقلالية والشفافية والنزاهة.

وفي الوقت نفسه قد يلتمس العذر للجنة التقييم في الجائزة إذا كانت لم تطّلع على رواية "جبل قاف" لأنها كما يقول المؤلف عبد الإله بن عرفة عن روايته "لم تنل حظها من الانتشار في العالم العربي؛ لأنني لم أعمل على توزيعها". لهذا نعتقد بأنه من الواجب علينا توضيح هذا الأمر إنصافًا لجميع الأطراف ووفاء لروح ابن عربي التي ألهمت دانتي اليجيري وعبد الإله بن عرفة ومحمد حسن علوان.

ونؤكد هنا أن تساؤلاتنا موجهة للجنة التقييم ولا تعني بأي حال من الأحوال التشكيك في الأديب محمد حسن علوان: لأن توارد الخواطر بين الأدباء وارد جدًا.

وفي السياق ذاته نتذكر مقولة الدكتور عبد الله الغذامي بأن "النص ابن النص"، ولا جدال في أن تلاقح النصوص وتأثر بعضها ببعض أمر مسلم به. غير أن تكرار أسماء الشخصيات والأحداث بهذا التشابه المثير للاهتمام يحتم علينا التوقف قليلاً للبحث في الأمر لإثراء النقاش في الساحة الأدبية من جهة ولتبيان هذا المشكل الذي قد يكون محيرًا لغير المختصين أمثالنا. فنحن معشر القراء محظوظون لأن الكتاب والروائيين يطالبوننا دائمًا بإبداء الرأي تجاه ما نقرأ وهذا بالضبط ما تنقله هذه الورقة. فحبنا وتقديرنا لعبد الإله بن عرفة ومحمد حسن علوان لا يقبل النقاش وبالعكس هذه الورقة تعتبرها عربون صداقة ووفاء لعمليهما.

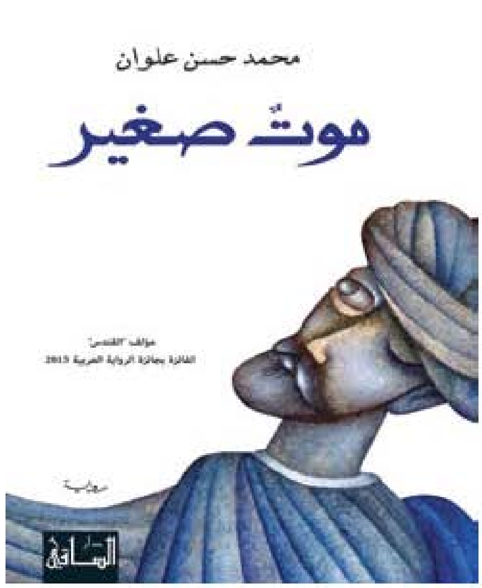
وسأقوم في هذه الورقة بتلخيص أهم الأحداث في الروايتين ثم سأختم بذكر نقاط التشابه والالتقاء بينهما سواء من جهة الأحداث أو الشخصيات. وسأجتهد في عدم تحميل المعاني فوق ما تحتمل مع الابتعاد عن لي الأحداث لمجرد تأكيد التشابه بين الروايتين، وإنما سأحاول الاكتفاء بسرد نقاط التشابه وعدم التدخل بشكل كبير لأترك الحكم للقارئ الكريم.

## ملخص عام للروايتين:

تقع رواية "جبل قاف" في 264 صفحة وقد أهدى المؤلف عبد الإله بن عرفة الرواية للشيخ محيي الدين ابن عربي فيقول "إلى روح الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر سيدي محيي الدين ابن العربي الحاتمي المغربي..."، والجدير بالذكر بأن المؤلف يستخدم كنية (ابن العربي) وليس (ابن عربي) للشيخ محيي الدين وله حججه في هذا الأمر، وهذا ليس محور البحث ولكننا نذكر بأنه عندما يقول محيي الدين ابن العربي فهو يقصد الشيخ محيي الدين ابن عربي. ومشاهد الرواية مقسمة إلى ستين مشهدًا يسميها "قافا" نسبة إلى جبل قاف، تبدأ بقاف مرسية وتنتهي بقاف ما قبل البرزخ. أما بطل الرواية فكما يقول المؤلف في تقديمه هو: الشيخ محيي الدين بن العربي الحاتمي.

والرواية الأخرى هي رواية "موت صغير" لمحمد حسن علوان، وتقع في 591 صفحة، ونلاحظ أن المؤلف يضع على الغلاف الخلفي من الكتاب نصًا لابن عربي يقول فيه: "منذ أوجدني الله في مرسية حتى توفاني في دمشق وأنا في سفر لا ينقطع". وفي أول صفحة من الرواية يقتبس المؤلف مقولة لابن عربي يقول فيها: "إلهي ما أحببتك وحدي لكن أحببتك وحدك". وهذا ديدن الرواية حيث إنها مقسمة إلى 12 سفرًا، وكل سفر مقسم إلى أجزاء مرقمة عدديًا، ويبدأ كل جزء باستشهاد ينسبه المؤلف لابن عربي.

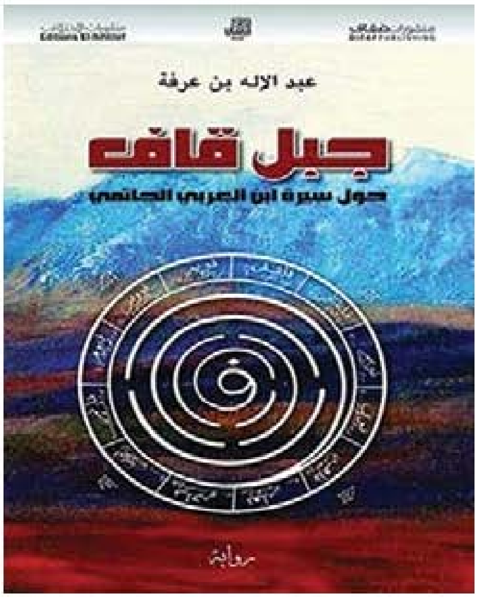
وتبدأ الروايتان بذكر الأحداث السياسية المضطربة في مدينة مرسيه الأندلسية قبل ولادة ابن عربي والتي كانت تحت حكم الأمير أبي عبد الله محمد بن سعد ابن مرتنيش وكان علي ابن عربي والد محيي الدين يعتبر القائد




نتذكر مقولة الدكتور عبد الله الغذامي بأن "النص ابن النص"، ولا جدال في أن تلاقح النصوص وتأثر بعضها ببعض أمر مسلم به، غير أن تكرار أسماء الشخصيات والأحداث بهذا التشابه المثير للاهتمام يحتم علينا التوقف قليلا للبحث في الأمر لإثراء النقاش في الساحة الأدبية

العسكري لجيش ابن مرتنيش وكان شديد الولاء للحاكم، لكنه في نفس الوقت يخشى على مدينته وعائلته خصوصًا بعد ولادة ابنه محمد (محيي الدين لاحقًا) من بطش دولة الموحدين بقيادة الخليفة أبي يعقوب يوسف والذين ضربوا حصارًا على مرسيه لإخضاعها تحت سلطة دولة الموحدين أسوة بباقي أمراء شرق الأندلس. وانتهى الحصار سلميًا وفتحت المدينة أبوابها للموحدين بعدما ضاقت الأرض بما رحبت على ابن مرتنيش خصوصًا بعد خذلان حلفائه وقادته العسكريين، وبعد وفاة ابن مرتنيش عام 567م بايع قادة الجيش والأمراء الخليفة الموحدي واستعد علي ابن عربي للذهاب لأشبيليه للعمل في بلاط الخليفة الجديد. فتعلّم محيي الدين بن عربي في أشبيلية علوم الإسلام من قرآن وفقه وتفسير عند شيوخ المساجد المعروفين إضافة إلى تعلمه علوم السماع والفروسية.

وقد كثرت سياحة ابن عربي في الأندلس وفي بلاد المغرب فتنقل بين قرطبة ومرسية ثم إلى فاس وسبته وتلمسان وغيرها كثير. لكن سياحته هذه وبحثه عن الشيوخ والأوتاد لتثبيت قلبه تكدّرت بموت أمه نور ووالده علي، فكان لوفاتهما وقعهما الشديد على ابن عربي الذي أصبح يتيم الأب والأم. وفي عام 595م بعد خروجه من خلوته تاقت نفس ابن عربي للمشرق ولأداء فريضة الحج: فتجهز هو ورفاقه للسفر لمكة المكرمة عن طريق تونس فالمغرب ثم بحرًا للإسكندرية




وبيت المقدس حتى وصلوا مكة المكرمة، فقضوا فيها ما أراد لهم أن يقضوه من الوقت، وأتموا مناسكهم وطابت نفس ابن عربي بالحج. وتنتهي رحلة ابن عربي بسفره إلى دمشق حيث توفي هناك ودفن في سفح جبل قاسيون سنة 836م.

## نقاط التشابه والالتقاء بين الروايتين:

نعني بنقاط التشابه هنا التكرار والتماثل في أسماء الشخصيات والأحداث، ومن الضروري التأكيد هنا على أن بعض الأحداث في الروايتين تختلف في التفاصيل لكن تبقى متشابهة في الفكرة العامة والمعنى وهذا ما يجعلنا نتساءل إن كان هذا ينفي عنها سمة الأصالة والإبداع أو لا؟.

ومن أمثلة ذلك تكرار حادثة لقاء ابن عربي بابن رشد في الروايتين، وتكرار حادثة حصار الموحدين لمدينة مرسية الأندلسية. وللتوضيح سأذكر بعضًا من هذه الأحداث المتكررة في الروايتين لأن المقام لا يسمح بذكر كامل الأحداث، وسأترك الأمر للقراء الكرام لقراءة الروايتين وملاحظة هذه الإشارات.

## الصوت الرئيس في الرواية:

أقصد هنا الشخصية الرئيسية التي تسرد أحداث الرواية، ويبدو جليًا من بداية الروايتين بأن الأحداث هي استذكار للسيرة الذاتية لابن عربي، وحديث عن تفاصيل حياته وكأنه يسردها بنفسه. ويصرح عبد الإله بن عرفة مؤلف رواية "جبل قاف" في الإهداء بأن بطل الرواية هو الشيخ محيي الدين بن عربي. والمثير للاهتمام بأن محمد حسن علوان يذكر في بداية رواية "موت صغير" قصة الكوخ في أذربيجان وطلب محي الدين ابن عربي حبرًا وزيتًا ليبدأ بطل الرواية في سرد سيرة حياته على لسانه وهنا أقتبس ما قاله نصًا: «بسم الله الرحمن الرحيم. قال السالك محيي الدين ابن عربي» وبهذا يتضح لنا بأن الشخصية الرئيسية في الروايتين هي محيي الدين بن عربي.

## التسلسل الزمني للروايتين:

تبدأ الروايتان بما قبل ولادة ابن عربي وتذكر الأحوال



محمد حسن علوان مؤلف رواية (موت صغير)



عبد الإله بن عرفه مؤلف رواية (جبل قاف)

السياسية المضطربة في مدينة مرسية نتيجة رفض أمير المدينة ابن مردنيش مبايعة خليفة الموحدين أبي يعقوب يوسف بن عبد المؤمن الموحدي. ثم يتواصل السرد بذكر النتائج الوخيمة للحصار الذي ضربه الموحدون على الحالة الاقتصادية لمرسية وتشير الروايتان للحيرة التي وقع بها قائد الجند علي ابن العربي بين مبايعة الخليفة الموحدي إنقاذًا لعائلته وللمدينة أو البقاء مواليًا لابن مردنيش. يقول ابن عرفة: "الأوضاع العسكرية للمدينة مضطربة جدًّا ووظيفة علي ابن العربي وهو القائد العسكري البارز لا تسمح له أن يترك مهامه إلى جانب الأمير ابن مردنيش". ولنقارن الآن ما ذكره محمد حسن علوان واصفًا الوضع السياسي لمدينة مرسية: "لم يجرؤا أن يعترضا على ما جد من أمر مرسية وهي تتردى من سيء إلى أسوأ منذ استغل ابن مردنيش الفراغ الذي وقع بين انهيار دولة المرابطين ونشوء دولة الموحدين فاستقل بمدينة مرسية ونصّب نفسه ملكًا".

نلاحظ هنا التشابه الزماني والمكاني للأحداث في الروايتين: فالأحداث تحدث في مدينة مرسية الأندلسية وتتطابق الشخصيات بدأ من الأمير ابن مردنيش وانتهاء بالقائد العسكري علي ابن العربي.

**حصار مرسية:**

يتكرر هذا الحصار المؤلم في الروايتين والذي ضربته دولة الموحدين على مرسية لإرغام ابن مردنيش على مبايعة الخليفة الموحدي وبالتالي انضمام مرسية لدولتهم. يقول محمد حسن علوان واصفًا حالة المدينة مع الحصار: "ضاق الناس به ذرعًا -يقصد ابن مردنيش- ونفد صبرهم. جرح تحالفه مع الفرنجة قلوبهم المؤمنة، وأجاعت مغامراته ضد الموحدين بطونهم الخاوية. وفوق هذا كله يرون بأعينهم تبختر جنود الفرنجة في الطرقات نهارًا وليلاً، ويسمعون بآذانهم ما يروج بينهم من بذخ ابن مردنيش داخل قصره. وتجبى الضرائب رغم الحصار بحجة وصول بضائع جديدة حين يقطع الموحدون حصارهم متى ناوشهم الفرنجة. كرهه الناس وعلم هو بكرههم فلا يكاد يخرج من قصره خشية انتقامهم". (موت صغير ص 23).

وفي السياق ذاته يقول ابن عرفة: "مر العيد والناس تترقب وتتوقع وصول الموحدين إلى مدينتهم: فلن تنفع الحصون المنيعة في مرسية إذا قطعوا عنهم موارد عيشهم وأتلفوا الحقول والضياع والكور التي تغذي مدينتهم وتزودهم بكل ما هم في حاجة إليه. وقد بدأ بعض المرسيين وخصوصًا الفقهاء والعلماء يقبلون إمكانية أن يحكمهم الموحدون لما سمعوا عنهم من حزم وعدل وإن كان موقفهم من فقهاء الفروع لا يبشر بخير بل إنهم أحرقوا العديد منها. ومع ذلك فالعلماء لا يمكن أن يقبلوا بلجوء أميرهم ابن مردنيش الذي ترك لباس المسلمين وتشبه بالنصارى في زيهم وصار مكشوف الرأس: للاستعانة بالنصارى ضد المسلمين". (جبل قاف ص 28).

**رسالة القشيري:**

نلاحظ في الروايتين تكرار هذه القصة مع اختلاف في بعض التفاصيل، لكن الروايتين تذكر بأن رسالة القشيري كانت أول تجربة لابن عربي مع كتب المتصوفة. وسأقتبس نصًا من رواية جبل قاف يتحدث عن هذه التجربة في وجود الشيخ يوسف الكومي والتي حدثت في جبل المنتيار. يقول ابن عربي "فقد أمرني -يقصد الشيخ الكومي- ولأحد تلامذته بالخروج إلى جبل المنتيار وهو جبل عال على فرسخ من أشبيلية فخرجت والصاحب في الصباح الباكر عند فتح المدينة. وكان صاحبي يحمل رسالة القشيري ولم أكن أعلم من هو القشيري بله رسالته. فلما صعدنا الجبل وجدناه قد تقدمنا وغلامه ممسك بفرسه. فدخلنا مسجدًا في أعلى الجبل وصلينا الظهر ثم استقبلنا بعدما أمنا في الصلاة وناولني الرسالة وأمرني بالقراءة فلم أقدر أن أضم كلمة لأخرى فسقط الكتاب من يدي من أثر الهيبة، فناوله لصاحبي الذي بدأ يقرأ من أول الكتاب". (جبل قاف ص 77).

ولنقرأ الآن أحداث القصة نفسها في رواية موت صغير، حيث تبدأ أحداث القصة بوصول الشيخ يوسف الكومي من فاس إلى أشبيلية وحرص علي بن عربي والد محيي الدين بن عربي على وضع ابنه في درس الشيخ. وبعد انتهاء أحد الدروس يطلب الشيخ الكومي من محيي الدين ابن عربي وصاحبه أحمد الحريري بلقائه في جبل المنتيار. "خرجنا جميعا -يقصد نفسه والحريري- من باب المدينة لنصل إلى جبل المنتيار قريبًا من صلاة الظهر، فصلينا في صومعة قديمة في أعلى الجبل ينام الشيخ في طرفها. وبعد الصلاة أخرج الشيخ الرسالة -رسالة القشيري- من يده وفتحت غلافها وهممت بالقراءة. ثم اعترتني رعشة فجاءة لا سبب لها. احتبست الكلمات الأولى في حنجرتي ولم أستطع دفعها أبعد منها. رفعت عيني إلى الشيخ فإذا هو أعظم شأنًا وأجل مكانة من كل صورة رأيته فيها من قبل. هممت بالقراءة مرة أخرى فزاد ارتعاشي واهتزت الأوراق في يدي حتى كدت أخلع بعضها من خيطها. حاولت مرارًا ففشلت وكأنما فقدت صوتي تمامًا. فسقط الكتاب من يدي ورفعت إلى الشيخ عينين زائغتين قد ملئتا خوفًا ورهبة. حمل الشيخ الرسالة وعلى وجهه ابتسامة طفيفة وناولها لأحمد وقال: اقرأ يا أحمد. تناول أحمد الرسالة متوجسًا مما فيها والتفت إلي بقلق، ثم استعاذ وبسمل وفتح الرسالة وبدأ يقرأ". (موت صغير ص 90).

هنا نلاحظ تشابه الأحداث بصورة عامة مع بعض الاستطراد في رواية موت صغير وهذا ما نلاحظه على مجمل أحداث الرواية.

**وفاة علي بن العربي:**

تسرد الروايتان هذا الحدث المؤسف بصورة حزينة، نقرأ في رواية موت صغير: "ووضعت يدي على جبينه ورحت أقرأ أسورة يس. بعد مرات عديدة من القراءة أفاق أبي من غشيته ونظر إلي بعينين فيهما الحق المبين. فقلت له: يا أبي، سأذهب للجامع حتى يأتيني نعيك. وذهبت للجامع. فلما فرغت من تحية المسجد حتى كان سلوم يقف ورائي باكيًا: عظم الله أجرك يا سيدي. لقد مات الوالد. (موت صغير ص 196).

وفي السياق ذاته نلاحظ التشابه في الأحداث عند قراءة الخبر في رواية جبل قاف: "ثم ظهرت على جبينه -يقصد أباه- لمعة بيضاء تخالف لون جسده من غير سوء، لها نور يتلألأ فشعر بها الوالد، ثم إن تلك اللمعة انتشرت على وجهه إلى أن عمت بدنه، فقبلته وودعته وخرجت من عنده وقلت له: أنا أسير إلى المسجد الجامع إلى أن يأتيني نعيك. فقال لي: رح ولا تترك أحدًا يدخل علي، وجمع أهله وبناته، فلما جاء الظهر جاءني نعيه". (جبل قاف ص 140).

**لقاء ابن عربي بابن رشد:**

نقرأ في رواية جبل قاف تفاصيل هذا اللقاء المثير على لسان ابن العربي "فلما دخلت عليه -يقصد ابن رشد- قام من مكانه تعظيمًا ومحبة في لما سمعه عن فتوحاتي التي أتتني في خلوتي فضمني إليه وقال متسائلاً: نعم؟ فأجبته: نعم. فزاد فرحه بي لفهمي عنه. ثم إني لما استشعرت علة فرحه: قلت له متغصًا عليه فرحته الفارطة: لا. فانقبض وامتقع لونه وداخلته الريبة فيما عنده، ثم سألني: كيف وجدتم الأمر في الكشف والفيض الإلهي؟ هل هو ما أعطاه لنا النظر؟ فقلت له: نعم لا، وبين نعم ولا تطير الأرواح من موادها، والأعناق من أجسادها. فاصفر لونه وأخذه الأفكل، وقعد يحوقل وأدرك ما أشرت إليه". (جبل قاف ص 62).

يتكرر ذكر هذا اللقاء في رواية موت صغير، يقول ابن عربي واصفًا الحوار بينه وبين ابن رشد: "ارتفع حاجباه-

يقصد ابن رشد- بإعجاب و هز رأسه قليلاً ثم قال: وهل وجدت ما توصل إليه الفلاسفة من القوانين الطبيعية تتفق مع رؤية أهل التصوف من الأمور الكشفية؟

- نعم.
- هذا جميل...و ...
- قاطعته قبل أن يتم عبارته: ولا أيضًا.

تراجع برأسه قليلاً إلى الخلف وعقد حاجبيه باستفهام وهو يسأل: ماذا تعني؟

- أعني نعم ولا.

وكيف نعم ولا؟

نعم؛ إنها تتفق في هذا العالم كما نشهده. ولكنها لا تتفق لأن العالم لا يستمر على هذا الحال". (موت صغير ص 126).

نلاحظ هنا تكرار حالة الغموض في إجابة ابن عربي على سؤال ابن رشد وإن اختلفت تفاصيل الحوار بينهما.

## رحلته في البحر:

نلاحظ هنا تكرار بعض الأحداث بتشابه مثير للاهتمام، فنقرأ في رواية جبل قاف بأن ابن عربي في رحلته لتونس عن طريق البحر رأى رجلاً يمشي فوق الماء حتى وصل إليه وخاطبه بكلام خاص، ولم تكن قدماه مبتلتين بالماء، ثم انصرف نحو مرسيه حيث يسكن الشيخ ابن خميس. وفي رحلة أخرى له في البحر إلى القاهرة كان البحر هائجًا وصرخ الأطفال والنساء في المركب تضرعًا إلى الله، فصاح ابن عربي على البحر وقال "اسكن يا بحر فإن عليك بحرًا من ولاية وعلم". (جبل قاف ص 164).

وعند النظر في الحادثة كما وردت في رواية "موت صغير" نجد أنها تذكر بأن المسافرين في المركب متجهون إلى مصر والبحر هائج، وابن عربي يقول: "اضطجعت في زاوية بين صندوقين من المتاع لعلهما يثبتاني، فانقلب أحدهما علي واعتصر إصبعين من أصابعي حتى كاد أن يبترهما. قفزت وقد أخذني الغضب ومشيت إلى حافة المركب ورحت أصرخ في البحر: اهدأ يابحرًا من ماء، فإن عليك بحرًا من علم". (موت صغير ص 266).

## نظام وابن عربي:

تتزين الروايتان بذكر قصة الحب العفيف بين ابنة الشيخ زاهر الأصفهاني ومحيي الدين بن عربي، يقول ابن عربي في جبل قاف: "وكانت له - يقصد الشيخ زاهر- طفلة هيفاء حازت أسنى المراتب وأعلى المراتب اسمها النظام بديعة حسن، جميلة سمت، لقبت بعين الشمس والبهاء، عابدة عالمة سائحة زاهدة". ويقول في موضع آخر في وصفها: "إنها من الحور العين والغيد ذوات الحسن والزين ليس لمثل مثلها نظير". (جبل قاف ص 187 - 188).

وعند الانتقال لرواية موت صغير لقراءة ما ذكر عن هذه القصة نجد أن ابن عربي يقول: "كل يوم أقضيه عند عتبة فخر النساء لعقلي، حتى قضى الله أن يكون يومًا من الأيام لقلبي. ذلك أني كنت جالسًا عند عتبتها فجاءت امرأة لم تر عيني أجمل منها تحاول أن تدخل. فتنحيت جانبا وسمعتها تقول: السلام عليك يا عمتي. فتقول فخر النساء: "أدخلي"، ويقول قلبي: "ادخلي"، فدخلت البيت والقلب في آن واحد. تلك نظام، عين الشمس والبهاء". ويقول في موضع آخر عن حبه لنظام: "أغمز لنظام وتغمزني. فنبدأ كتابًا جديدًا نعلم أنه سيستغرقنا أسبوعًا من الزمان، أسبوعًا من التحليق في جبين نظام الوضاء مثل طائر ضائع، أسبوعًا من التأمل في حسنها الأصفهاني الأصيل مثل شاعر مبتدئ، أسبوعًا من القبلات التي تتهادى في الفضاء حتى تحط على فمها مثل ورقة خريف متعبة". (موت صغير ص 311).

رسالة الفونسو للخليفة المنصور أبو يوسف الموحدي:

اغتر الفونسو بانشغال الخليفة الموحدي عن الأندلس نتيجة مرضه؛ فأرسل رسالة للخليفة يتحداه ويستدعيه للقتال. فلنقرأ كيف تكررت هذه الحادثة في الروايتين. يقول ابن عرفه في جبل قاف: "وكان الفونسو لما رأى غيبة المنصور عن الأندلس وما اعتراه من المرض، اغتنم الفرصة فعاث في البلاد فسادًا واجترأ على المسلمين حتى نزل بالجزيرة الخضراء وكتب منها كتابًا للأمير يستدعيه للقتال؛ يقول فيه: باسمك الله فاطر السموات والأرض، وصلى الله على السيد المسيح، روح الله وكلمته، السيد الفصيح. أما بعد؛ فإنه لا يخفى على ذي ذهن ثاقب، ولاذي عقل لازب، أنك أمير الملة الحنفية، كما أني أمير الملة النصرانية". وبعد حديثه عن تخاذل أمراء الأندلس يقول: "وأنتم تزعمون أن الله تعالى فرض عليكم قتال عشرة منا بواحد منكم، فالآن خفف الله عنكم وعلم أن فيكم ضعفًا، ونحن الآن نقاتل عشرة منكم بواحد منا، فلا تستطيعون دفاعًا ولا تملكون امتناعًا". ثم أورد كلامًا أكثر فيه من التبجح والفخر والخيلاء والتقعر.

فلما قرأ المنصور الكتاب أخذته غيرة الإسلام فقرأه على أشياخ الموحدين والعرب وسائر الأجناد، فقوي عزمهم على الجهاد، ثم دفع الكتاب على ولده ليرد على اللعين، فكتب على ظهره: قال الله العظيم: ﴿ ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُم بِجُنُودٍ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُم مِّنْهَا أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ ﴾؛ وأردف: الجواب ما ترى لا ما تسمع، واستشهد ببيت المتنبي:

ولا كتب إلا المشرفية عنده

ولا رسل إلا الخميس العرمرم.. (جبل قاف ص 145).

بعد هذه المشاعر الداعية للفخر والعزة، فلنعيد إحياء هذه المشاعر بإعادة سرد الحادثة كما ذكرها محمد حسن علوان في موت صغير؛ حيث قال واصفًا المشاعر عند وصول الرسالة للخليفة الموحدي: "أيها الناس، هذه رسالة الفونسو لأمير المؤمنين، وقد أمر أن تذاع بين الناس لتسمعوا ما كتب، ثم تنظروا ما تفعلون، ثم فتح الرسالة وقرأ: أيها الخليفة، حكي لي أنك تمطل نفسك عامًا بعد عام، وتقدم رجلاً وتؤخر الأخرى؛ ولا أدري هل الجبن أبطأ بك أم التكذيب بما أنزل عليك؟ ثم حكي لي عنك أنك لا تجد سبيلاً إلى الحرب، وأنك لا يخفى عليك ما عليه رؤساء الأندلس من التخاذل والتواكل وأنا أسومهم الخسف وأسبي الذراري وأمثل بالكهول وأقتل الشباب. ولا عذر لك في التخلف عن نصرتهم وقد أمكنتك يد القدرة.

وتوقف المنادي عن القراءة فارتفعت أصوات الناس استهجانًا. وارتفعت أصوات التكبير في أنحاء متفرقة من الجمع. وتركهم المنادي يعبرون عن غضبهم قليلاً ثم رفع يده ليسمحوا له بالكلام، فخفتت الأصوات وقال لهم: أيها الناس قد سمعتم ما جاء في رسالة الفونسو إلى أمير المؤمنين. فاسمعوا الآن رد أمير المؤمنين عليه. ساد الصمت وأرهف الناس السمع. وتأخر المنادي في الكلام ليزيد من تلهفهم لسماع الرد ثم أغمض عينيه وقرأ من سورة النمل: ﴿ ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُم بِجُنُودٍ لَّا قِبَلَ لَهُم بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُم مِّنْهَا أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ ﴾، فهاج الناس وماجوا مثل زيت في مقلاة ساخنة". (موت صغير ص 206).

هنا نلاحظ اختلاف السرد في رسالة الفونسو لكن نلاحظ تطابق رد أمير المؤمنين في الروايتين.

وسأكتفي بهذه الأحداث والشخصيات المتماثلة بين النصين، مع التأكيد على امتلاء الروايتين بأمثلة أخرى، مثل: أحداث انتقال المصحف العثماني من الأندلس للمغرب، وذكر كتاب ابن جبير ورحلته الشهيرة للحج. إن هذا التشابه الكبير بين الروايتين يجعلنا نتساءل عن أهمية الأصالة والإبداع في الفوز بجائزة البوكر العالمية. فقد أعلنت منسقة الجائزة "العالمية للرواية العربية" (البوكر)، فلور مونتانار في لقائها في صحيفة الحياة بتاريخ 7 أبريل 2017م بأن جودة النص المقدم ومضمونه هما المعيار الأساسي للفوز بالجائزة؛ ومما ذكر نستطيع القول بأن مضمون رواية "موت صغير" يماثل مضمون رواية "جبل قاف" وهو السيرة الذاتية للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي وبالتالي لا نعتقد بأن معيار الجدة مع جودة النص ومضمونه قد تحقق.

ومن الأمثلة على الالتقاء والتشابه في شخصيات الروايتين: الأمير محمد ابن مردنيش، علي ابن العربي، عبدالله بن العربي، زوجة علي بن العربي نور، صهر ابن مردنيش ابن همشك، الخادم بدر الحبشي، تلميذ ابن العربي بن سودكين، زوجة محيي الدين بن العربي مريم بنت ابن عبدون، فاطمة بنت المثنى، الخليفة يوسف الموحدي، الشيخ يوسف الكومي، الغوث أبو مدين، الشيخ أبو بكر الحصار، أحمد الحريري، الفقيه ابن جبير، الشيخ زاهر الاصفهاني، العابدة نظام الأصفهاني، أمير الحرمين يونس بن يوسف، فاطمة بنت يونس بن يوسف، محيي الدين بن الزكري، الفونسو ملك قشتالة.

ومن الأمثلة على تطابق الروايتين في ذكر الأماكن: مرسية، أشبيليه، قرطبة، مراكش، فاس، القاهرة، مكة المكرمة، دمشق، حلب، بيت المقدس، جبل المنتيار.

وعليه إذا كان الإبداع في خلق الشخصيات والحبكة الروائية ليس ضروريًا لدى لجنة التحكيم، فهل سيعتبر عملي القادم والذي أنوي فيه سرد قصة حب حدثت في قرية ماكوندو بين ديمتري كارامازوف ومدام بوفاري عملاً أصيلاً وإبداعيًا يرشح للفوز بجائزة البوكر؟!

كل الشكر والتقدير والاجلال للدكتور بدر علي المقبل والدكتور وليد عبيدالله الصبحي على الإرشاد والنقد البناء لإنهاء هذه المقالة.



# مدخل إلى الأدب القوطي

"دنت من الباب الذي انفتح، لكن هبّة ريح قوية أطفأت المشعل وتركتها في ظلام دامس. لا تَقْدِر الكلمات على وصف رعب الأميرة... وحدها في مكان مخيف وقد أنهكتها أحداث اليوم العصيب.. والشعور بأنها في متناول يد شخص ما لا تعرف من هو.. وهو شخص يُفضِّل أن يتوارى لسبب لا تعرفه...".

هوراس والبول، قلعة أوترانتو (قصة قوطية)[1]




**نبيل موميد**

أستاذ مُبرّز في اللغة العربية
مركز أقسام تحضير شهادة التقني العالي
أغادير - المغرب


لا أحد يعرف تاريخًا مُحدّدًا لبداية ما يسمى بـ "الأدب القوطي": فهناك من يربطه بالخوف الذي صاحب الإنسان منذ الخليقة، والذي تجسد في الأساطير والخرافات المحلية لكل منطقة، وهناك من يحاول تأصيله برد بداياته الأولى إلى الكاتب البريطاني "هوراس والبول" Horace Walpole (1797 - 1717): وبالتحديد مع قصته "قلعة أوترانتو" The Castle of Otranto 1764 التي وصفها بعبارة "قصة قوطية". فكانت بذلك البداية الرسمية لهذا النوع الأدبي.

وبغض النظر عن النظريات المتباينة التي تبحث في نشأة هذا النوع، فإن أغلب النقاد والدارسين أجمعوا على أنه يتحدد بسمات تطبعه وتُكسبه فرادته بين الأنواع الأدبية الأخرى، وباستقراء مجمل هذه السمات والخصائص، فإمكاننا إعادة النظر فيها ونمذجتها في إطار مكونات ثلاثة وثانية واحدة تتلاحم فيما بينها في إطار علاقة تلازمية:

## 1. المكون الفضائي:

من المعلوم أن كلمة "قوطي" ترتبط في اللسان الفرنسي بطبيعة الطِّراز المعماري الذي طبع بناء الكنائس والقلاع وغيرهما في أوروبا خلال الفترة الممتدة بين القرن الثاني عشر وعصر النهضة، وقد وَظّف الأدب القوطي، مُجسِّدًا في الروايات والقصص، هذه الأماكن بوصفها فضاءات تجري الأحداث فيها، وعلى العموم، تتصف هذه الأماكن بضخامتها وغرابتها، بل وعنفها أحيانًا، أماكن تكُون في الغالب مُعتمة قليلة الإنارة، يجد البطل نفسه فيها محاصرًا بين حدودها الفيزيائية وبين ما تثيره في نفسه من مخاوف وهواجس، تدفع به نحو الحيرة والشعور بالالتباس، وتعتبر القلعة، سواء كانت مأهولة أو مهجورة، من أهم نماذج الأمكنة القوطية، التي تكون مليئة بالأسرار والغموض، والممرات السرية والمخابئ، ويُحتمل أن تكون أيضًا مسرحًا تُرْتع فيه كائنات مخيفة لا تمت بصلة إلى الواقع.

## 2. المكون الزمني:

يتخذ السرد القوطي العصور الوسطى وما بعدها وصولاً إلى عصر النهضة زمنًا لأحداثه، كما أن شخصياته قد تعيش مفارقات زمنية تحصل بأنها على الرغم من هروبها

مما تجاربه يتركها له خلفها في الماضي، إلا أنها تصادفه في حاضرها؛ وذلك كالأشباح مثلاً ومصاصي الدماء الذين هم في الأصل أشخاص ميتون... كما أن شخصيات هذا السرد قد تجد نفسها خارج الزمن؛ بمعنى أنها من هَول الأحداث التي تُكابدها تفقد إحساسها بالزمن، وربما تُمسح ساعات وأيام بأكملها من ذاكرتها، ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا الأمر يُعزّز من الإحساس بغرابة السياق العام للحكي وللأحداث التي تجري.

### 3. المكون النفسي / العاطفي:

يشير تاريخ الأدب الفرنسي إلى أن الأدب القوطي قد لقي صدى طيبًا لدى الرومانسيين الأوائل في القرن التاسع عشر، حتى إنه التبس بكتابات بعضهم: "أدب رومانسي - قوطي"، وعلى هذا الأساس فقد ارتبط الأدب الرومانسي بالغموض والرعب الذي تكابده الشخصية بسبب الأهوال التي تصادفها، والتي تكون في الغالب مُفارِقة للواقع، وفي هذا الإطار، يمكن أن نميز في رعب الشخصية بين رُعبين اثنين: رُعب غير مبرر من المجهول، رعب غير قابل للتفسير؛ اللهم إلا إذا ربطناه بمجاهل النفس البشرية، ورُعب من شيء غير معروف، يجعل الشخصية غير قادرة على البث فيما رأته: هل هو حقيقة أم خيال؟ هل هو مرتبط بعالم الإنس أم بعالم الجن والمخلوقات الخرافية؟ وبالتالي، يترتب عن هذا الرعب تعبيرات سلوكية غير واعية كالبكاء والصراخ والتألم...

وعلى صعيد آخر، من الضروري أن نؤكد أن مشاعر الحب والهيام تلعب هي الأخرى دورًا أساسيًا في تحريك رغبات الشخصيات وتكوين دوافع أفعالهم، غير أن هذا الإحساس النبيل لا يُشبَع دائمًا في الأدب القوطي؛ إذ قد تحُول عوامل عدّة بين الحبيبين، تكون خارجة عن إرادتهما.

### 4. ثنائية طبيعة - ما فوق الطبيعة:

درجت الإبداعات الأدبية القوطية على توظيف عناصر الطبيعة الجامحة والدالة على الحزن والكآبة والسوداوية، وذلك من قبيل العواصف والأمطار والرياح العاتية والبرق والرعد... من أجل تأثيث السياق العام للأحداث الكابوسية التي تَخْبرُها الشخصيات.

غير أن هذه الإبداعات لا تكتفي بما هو طبيعي فقط، بل تتجاوزه إلى كل ما هو غير طبيعي؛ أو بالأحرى ما فوق الطبيعة؛ ومثال ذلك الأساطير الغريبة التي ترتبط بالأشباح والعائدين ومصاصي الدماء... والتعاويذ واللعنات التي تصدر عن بعض الأشخاص، ناهيك عن الأحداث غير القابلة للتفسير كتحرُّك الجماد أو تكلُّم الميت والاحتراق بدون نار...

كل هذه العوامل تثير مشاعر الشك وعدم القدرة على الوصول إلى اليقين لدى الشخصية، خاصة في كل ما هو روحاني وخارق للطبيعة أو متجاوز للقدرة الإنسانية.

وحتى نقرن النظرية بالتطبيق، نقترح فيما يلي تعريبًا




لقصة قوطية للكاتب الفرنسي "شارل نودييه"[2] Charles Nodier 1844 - 1780 بعنوان "الرّاهبة الدّامية"، وهي نموذج ممتاز لأدب الرعب القوطي، تحضر فيه كل خصائصه، فالأحداث تجري في قلعة مسكونة بروح امرأة/شبح اعتادت على الظهور مرة كل سنة، وستؤدي الأحداث إلى وقوع سوء تفاهم سيجعل البطل يظن بأن العائدة هي محبوبته التي منعها عنه أهلها؛ وبناء على هذا الحدث الكارثي ستترتب باقي عناصر القصة التي ستتأرجح على طول الخط بين الواقعي والخرافي، بين المنطقي واللامنطقي، بين المألوف والمجهول، إلى أن تصل إلى نهايتها التي لن تترك القارئ بدون أسئلة عالقة:

### الرّاهبة الدّامية[3]

يُحكى أن شبحًا كان يتردّد على "قصر لينديمبيرغ"[4]، حتى أحاله إلى مكان غير قابل للسكن، وبفضل أحد القديسين، انحصرت المساحة التي يسيطر عليها الشبح في حجرة واحدة، تُركت على الدوام مغلقة، غير أن الشبح دُرّج على الخروج من منفاه على رأس كل خمس سنوات، في الخامس من مايو، وفي ساعة محددة من الصباح.

كان هذا الشبح راهبة تسدل على رأسها حجابًا وتلبس فستانًا ملطخًا بالدماء، كانت تمسك في إحدى يديها خنجرًا، وفي الأخرى مصباحًا منيرًا وهي نازلة على الدَّرج الكبير، وعابرة للسَّاحات قبل أن تخرج من الباب الكبير، الذي يُحرَص على تركه مفتوحًا، وتختفي.

أوشك موعد الظهور الغامض للرّاهبة أن يحين، عندما تلقى "ريموند"[5] المتوّله الأمر بأن يترك بـ "أنْييس"[6] التي يغرق حتى أذنيه في بحر هواها.

طلب منها موعدًا جديدًا، فحصل عليه بعد أن اقترحت عليه أن يختطفها، كانت "أنْييس" على دراية بمقدار نُبل حبيبها؛ مما سيحول بينه وبين تنفيذ مخطّطها؛ فقالت له: "ستقوم الرّاهبة الدّامية بجولتها المعتادة في غضون




خمسة أيام؛ لذلك ستكون الأبواب مُشرعة، ولن يجرأ مخلوق على التواجد في طريقها، سأحصل بطريقة ما على ملابس مناسبة لكي أخرج بدون أن يعرفني أحد؛ كن مستعدًا على مقربة من هنا..." في هذه الأثناء، دخل أحدهم وأجبرهما على الافتراق بالقوة.

في اليوم الموعود، الخامس من مايو، في منتصف الليل كان "ريموند" بالقرب من أبواب القصر، بينما تنتظره عربة بحصانين في مغارة مجاورة.

انطفأت الأضواء، وسكنت الأجواء، دقت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، فتح البواب الباب الرئيس تبعًا للعادة القديمة المتّبعة، فجأة، ظهر ضوء في أحد الأبراج، أخذ [هذا الضوء][7] يعبر قسمًا من القصر، ثم ينزل السلالم... لمح "ريموند" "أنْييس"، فتعرّف على الملابس والمصباح والدم والخنجر، اقترب منها، فرمت نفسها بين ذراعيه، فحملها وهي بين الوعي واللاوعي إلى العربة، وانطلقا معًا على جناح السرعة.

لم تنبس "أنْييس" ببنت شفة.

انقطعت أنفاس الحصانين من أثر الرّكض؛ حتى إن شدقيهما سال لُعابهما رغم محاولتهما الإحجام عن ذلك.

في هذه اللحظة، هبّت عاصفة مرعبة؛ رياح عاتية تُصفّر، ورعد يدوي وسط برق يخطف الأبصار... انكسرت العربة... وغاب "ريموند" عن الوعي.

بعد طلوع الشمس، وجد "ريموند" نفسه مُحاطًا بمزارعين كانوا يحاولون إنعاشه، أخبرهم عن كل شيء: عن "أنْييس"، والعربة، والعاصفة، غير أنهم كانوا يجهلون كل شيء، كما أنهم لم يروا أي شيء؛ هذا فضلاً عن أنه يوجد على بعد عشرة فراسخ[8] من "قصر لينديمبيرغ".

نقله المزارعون إلى "راتيسبون"[9]؛ حيث ضمّد طبيب


إدجار آلان بو


هوارد لافكرافت


ستيفن كينغ

جراحه، وأوصاه بالخلود إلى الراحة. حاول المُحِبُّ الشاب أن يبحث في الموضوع بشتى الوسائل بدون جدوى، كما طرح العديد من الأسئلة التي بقيت معلقة بدون جواب؛ حتى إن الكل بات مقتنعًا بأنه فقد عقله.

مع انقضاء اليوم، استسلم "ريموند" للنوم تَعِبًا منهك القُوى. كان يَغُطّ بهدوء في نومه إلى أن شقَّ صمتَ الليل صوتُ جرس دير على مقربة منه، فاستيقظ والساعة تشير إلى الواحدة صباحًا، انتابه هلع غامض سيطر على جوارحه برمتها، حتى إن شعر رأسه انتصب وتجمد الدم في عروقه. فجأة فُتح باب الغرفة بعنف، وعلى بصيص الضوء المنبعث من مصباح موضوع على المنضدة لمح شخصًا ما يقترب: إنها الرَّاهبة الدَّامية. اقتربت منه دون أن تتحوَّل عيناها عنه، ثم جلست لمدة ساعة كاملة على طرف فراشه. ومع دقَّات الساعة معلنة الثانية صباحًا، انتصبت الرَّاهبة واقفة، ثم أمسكت بيد "ريموند" وقالت له: "ريموند، أنا لك وأنت لي إلى الأبد"، قبل أن تخرج على عجل وينغلق الباب وراءها.

بعد أن شعر "ريموند" بشيء من الأمان، ملأ الدُّنيا بالصراخ والمناداة على من كانوا يَأْوُونه؛ فترسَّخ لديهم أكثر من أي وقت مضى أنه على شفا حُفْرة من الجنون وأن حالته تزداد سوءًا دون أن ينفع معها علاج طبِّي معروف.

في الليلة الموالية عادت الراهبة مرة أخرى، وقد تكرر الأمر لأسابيع عدة، وحده "ريموند" كان يراها، أما من كان يجعلهم ينامون معه في غرفته فلم يُبْصِروا أيَّ شيء.

فيما بعد، سيعلم "ريموند" أن "أنْييس" تأخرت في تلك الليلة عن الخروج لملاقاته، فبحثت عنه في نواحي القصر وجنباته بدون أية نتيجة؛ فاستنتج أنه في الحقيقة إنما اختطف خطأً الرَّاهبة الدَّامية. وقد سقط هذا الخبر على والدَيْ "أنْييس"... اللذين لم يكونا يستسيغان "ريموند"... بردًا وسلامًا؛ فاستغلا تأثير الحدث على نفسية ابنتهما وفكرها للتعجيل ببعثها في سلك الرَّهْبَنَة.

أخيرًا تخلص "ريموند" من رفيقته المرعبة؛ فقد حدث أن مر شخص غامض بـ "راتيسبون"، فأدخلوه عليه في غرفته في الساعة التي من المفترض أن تظهر فيها الرَّاهبة الدَّامية؛ وما إن رأته حتى ارتعدت فرائصها، وطفقت تشرح قصتها تنفيذًا لأمر ذلك الشخص: لقد كانت في الماضي راهبة إسبانية، تركت الدَّير لتعيش حياة الخلاعة والمجون مع سيد "قصر ليندينبيرغ"، ومثلما خانت ربَّها، خانت أيضًا حبيبها بطعنه حتى الموت، بعد ذلك هي نفسها سيقتلها الشخص الذي تواطأت معه على قتل حبيبها، والذي كانت تُمَنِّي نفسها بالزواج به. بقيت جثتها بدون دفن وظلت روحها هائمة منذ قرن من الزمان.

طلبت الرَّاهبة الدَّامية بعضًا من التُّراب لمواراة جثتها الثَّرى، وقليلاً من الحجارة لتسكن روحها، وعدها "ريموند" بتحقيق طلبها، ولم يرها منذ ذلك الحين.

**وبعد:**

لا شك أن الأدب القوطي هو الأب الشرعي لرواية الرعب المعاصرة، لاسيما مع أعلامها الكبار الأوائل من أمثال "إدجار آلان بو" E. A. Poe 1849 -1809، و"هوارد فيليبس لافكرافت" H. P. Lovecraft 1890 - 1937 وغيرهما. وإذا كان هذا الأدب قد وضع القواعد الأساسية من أجل صياغة محكيات تثير الرعب في المتلقي وتدخله في عوالم غامضة وملتبسة، فإن تطوره الطبيعي ساهم في ظهور مكونات جديدة وطرائق مُبتكَرة في التعبير عن خيالات الكُتَّاب الذين خرجوا عن إطار النمذجة المذكورة في هذا البحث نحو آفاق أرحب. جعلت تلوينات أدب الرعب عَصِيَّة على التقعيد؛ بالنَّظر إلى اختلاف رؤى الكُتَّاب وتجاربهم الحياتية: وهذه "أسطورة كْتُولُو"، و"النِّيكرونوميكون"، و"عبدول الحظرد"، و"القط الأسود"، و"مدينة الموتى"... أدلة دامغة على خصوصية هذا النوع الأدبي، وتعدد تلويناته: حتى يمكننا أن نقول باطمئنان كبير: هناك رعب "لافكرافت"، ورعب "كينغ"، ورعب "حسن الجندي"... وغيرهم كثير.

## هوامش وإحالات:

1 - من ترجمة الطبيب والكاتب المصري الشهير المرحوم الدكتور "أحمد خالد توفيق" للقصة، ضمن سلسلة روايات عالمية التي تصدرها المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بجمهورية مصر العربية، الصفحتان (25-26). ومما يلاحظ القارئ بعد إنهائه قراءة البحث أن المقطع المذكور يُعبِّر بقوة عن أهم معالم أدب الرعب القوطي ومقوماته.

2 - يعتبر "شارل نودييه" واحدًا من الكُتّاب الفرنسيين الذين جمعوا بين الأدب والسياسة في مسار حياتهم؛ فقد كان في الآن نفسه من أشد المعارضين لحكم "نابليون بونابرت"، وأيضًا قاصًا وروائيًا ذا توجهات رومانسية (Romantisme) في البداية، ثم غرائبية (Fantastique) فيما بعد.

ولد في الـ29 من أبريل سنة 1780 ببيزانسون (Besançon) بفرنسا. انتقل إلى باريس سنة 1800، غير أنه عانى فيها كثيرًا بسبب مواقفه وآرائه المعارضة. سُمِّيَ سنة 1824 مسؤولاً بمكتبة الأرسنال، وهو المنصب الذي ظل يشغله إلى حين وفاته في الـ27 من يناير سنة 1844. خلال هذه الفترة، أسس "نودييه" صالونًا أدبيا كان قبلة لأدباء عصره، ومقصدًا للأوائل الرومانسيين الفرنسيين. ليختار في الـ24 من أكتوبر سنة 1833 عضوًا بالأكاديمية الفرنسية. ألف "نودييه" عددا من الأعمال الإبداعية الهامة التي تراوحت بين الرواية والقصة والمسرح والشعر والنقد... من أبرزها: رواية "رسام سالزبورغ" Le Peintre de Salzbourg، وقصة "سمارا أو شياطين الليل" Smarra ou les démons de la nuit، ومسرحية "مصاص الدماء" Le Vampire وغيرها كثير. تميزت أعمال "شارل نودييه" بالبساطة والوضوح، وبأسلوبه الأنيق وبجمله التي تحيل بالملموس تسلسلاً حد التلاشي؛ فهو تارة يمزج بين السخرية والتهكم من ناحية والجدية من ناحية أخرى، وتارة تراه يُعبِّر عن قلقه الوجودي المرضي في قالب من الغرائبية المرعبة التي تمدها قصص مصاصي الدماء والأشباح والشياطين والهوام... حتى إن المتلقي يظل متأرجحا على طول السرد بين الواقع والخيال.

3 - La Nonne Sanglante, Charles Nodier, in Histoires de Vampires, Ed: Marie-Laure, 2005, pp 65- 69.

4 - Lindemberg، هي في الأساس مدينة من مدن مقاطعة بافاريا الألمانية؛ غير أنها تكتب في الحقيقة Lindenberg، بـ N: وليس بـ M.

5 - Raymond.

6 - Agnès.

7 - العبارات بين معقوفين [...] إضافات من المترجم زيادة في الإبانة والتوضيح.

8 - "الفرسخ" (Lieue) وحدة لقياس المسافات، كانت تستعمل قديمًا في أوروبا وأمريكا. ولو قمنا ببحث بسيط حول هذا المصطلح لوجدنا تباينًا شديدًا بين الدول حول طوله وحول الفرق بين الفرسخ البري والبحري؛ بل إن الفرق حول الموضوع موجود داخل نفس البلد تبعًا لاختلاف الحقب الزمنية. وهكذا، تبعًا للفترة الزمنية التي عاصرها الكاتب (أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر) يكون مقدار الفرسخ البري الفرنسي الواحد هو حوالي 3.900 كيلومتر. وبهذا المعنى يكون "ريموند" قد وجد نفسه بعيدًا عن القصر بحوالي تسعة وثلاثين (39) كيلومترًا!!!

9 - Ratisbonne، وهي من أقدم مدن ألمانيا، تقع في منطقة بافاريا على ضفاف نهر الدانوب.



# لماذا أدب الرعب؟



**رضا سليمان**

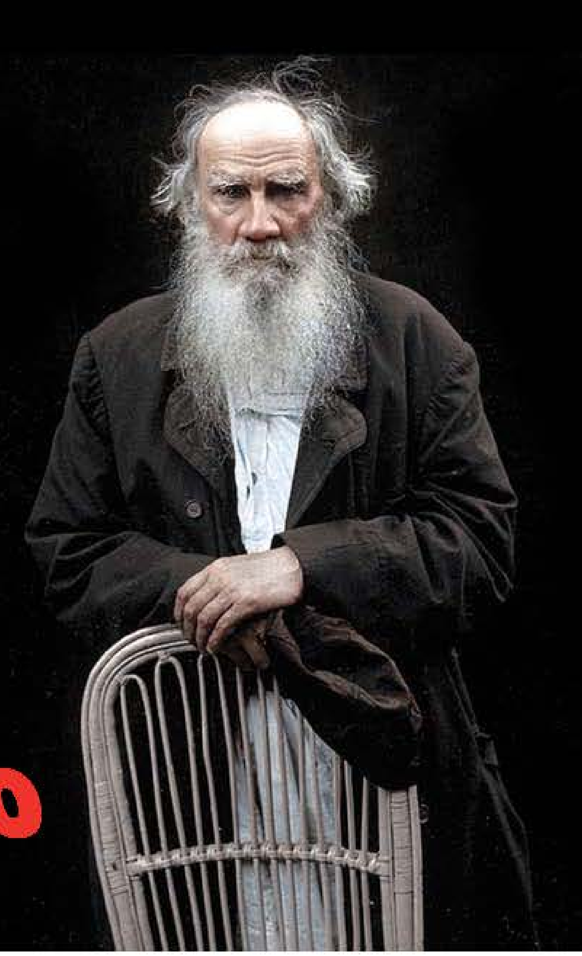
**روائي وإعلامي مصري**

موضة أدب الرعب أو كما أحب أن أُطلق عليها "أدب الإثارة والتشويق" ليست بجديدة على الساحة الأدبية العربية كما يتحدث البعض. الإثارة والتشويق ضاربة بجذورها في تاريخ الحكايا الأدبية. منذ العصور الفرعونية وهناك قصص الإثارة والتشويق فهناك قصة "البحار الغريق" وقصة "ستنا ولعنة الكنز" و"قصة رادوبيس" و"الفلاح الفصيح" وغيرها من القصص التي تحفظها لنا النقوش الفرعونية. وهناك من الأدب المكتوب ما يفوق التصور فحكايا "ألف ليلة وليلة" مثال حي عن أدب الإثارة والتشويق مستقى منه، حاليًا، العديد من الروايات العربية والعالمية. وليست حكايا الجدات عن "أمنا الغولة" و"أبو رجل مسلوخة" وغيرها من المسميات المرعبة بعيدة عن حالة أدب الرعب والإثارة والتشويق.

موجة أدب الإثارة والتشويق الحالية ليست بجديدة وإن ارتفعت بعض الآراء بهذا الرأي حاليًا، لكن التوجه الحالي لهذه الموجة بشكل يجعلها موجة رائجة. كما أرى، له أسبابه وأهم هذه الأسباب الهروب من الواقع الحالي وذلك بسبب كثير من الضغوط. وأيضًا حينما لا يجد الأديب المادة الخام للرواية من الواقع المجتمعي المتعايش يبحث عن بدائل خيالية مثيرة. يضاف إلى ذلك تأثير الجمهور واتجاه الذوق العام للمتلقي، وما حدث ويحدث في المنطقة العربية منذ اندلاع الشرارة الأولى للربيع العربي وما صاحبها من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء. انتقل بالشخصية العربية إلى منطقة أخرى أهم سماتها الجفاء والقوة والصلابة إضافة إلى الجرأة والتحدي. جعل شخصية المتلقي لا تجد مبتغاها في الرواية الاجتماعية أو الرومانسية، وكثير من هذا الجمهور صاحب المشاعر الجافة وفقًا للظروف الجديدة لم يعد يهتم بهذا التصنيف الاجتماعي أو الرومانسي ويميل في خطوة لا إرادية نحو العنف والدماء وهي أساسيات تلك الموجة من أدب الإثار والتشويق أو ما يطلق عليه أدب الرعب.

وإن كان المد لهذه الموجة حاليًا فلا ضير ولا عجب كما أوضحنا لكن الغريب هو هرولة الأدباء إلى اعتلاء هذه الموجة مستغلين في ذلك كل ما هو غير منطقي وكثيرٌ من التقليد والاقتباس الكامل من الأفلام الأجنبية متناسين بقصد أو بغير قصد طبيعة البيئة التي نعيش فيها والتي يجب أن تكون هي مصدر الإلهام خاصة وأن منطقتنا العربية تمتلك من التراث والحكايا والأفعال الحالية ما يحتوي على مادة غنية "مسكوت عنها" لمثل هذه الموجة الأدبية الحالية من أدب الإثارة والتشويق.

للأسف الشديد يعتقد عدد من الأدباء أن الحديث عن هذا "المسكوت عنه" في الواقع المصري والعربي من عادات وتقاليد وأفعال تحدث على أرض الواقع هو حديث عن خرافات ما يجب التعرض لها. أتعجب بشدة من هذه الآراء الرافضة لرصد واقع حقيقي وتلهث خلف حكايات غربية واقتباسات لا مبرر لها غير الاستسهال فى النقل. هذا المسكوت عنه. "في القرى والنجوع وكثير من التجمعات السكنية في المدن يا سادة، بل هو معتقد ثابت عند ما يُطلق عليهم علية القوم. أصبح يُعلن عن رجاله وما يقدمونه بمقابل مادي على الشاشات"، نعلمه ونشاهد تأثيره على سلوك الأفراد والمجتمع. كثير من العلاقات تُبنى أو تُهدم. حالات طلاق، جرائم قتل، حتى السياسة يوجد في دهاليزها الكثير من تلك الأمور. هذا المسكوت عنه، والذي استخدمته في روايتيْ (ظلال الموتى) و(المدنس)، مادة مثيرة وثرية يجب أن تتغذى عليها موجة أدب الإثارة والتشويق الحالية. فأنا لا أدعو إلى غريب غير الغوص في أعماق هذا المجتمع وأن نستخرج منه مادة معاشة تكون نواة تلك الأعمال الأدبية الحديثة وأحسب أنه أفضل من اقتباس مباشر من أعمال أجنبية.



# فلسفة الاعتراف عند تولستوي من خلال كتابه "اعتراف"


**إبراهيم بن مدان**

**باحث في السيميائيات وتحليل الخطاب كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط**


من بين الأسباب الرئيسة التي جعلتني أختار هذا الكتاب دون غيره وهي أني قمت بالقراءة لتولستوي بعض الأعمال السابقة ولعلها أبرزها كتابه: "ما هو الفن؟" عندما كنت أدرس في سلك الماستر، فبهرت بطريقة تحليل الرجل، وموسوعيته الفكرية والفلسفية، الشيء الذي دفعني إلى أن أقرأ له المزيد من الأعمال. فقمت باختيار هذا الكتاب دون أدنى تردد لعلمي الوثيق أني سأستمتع وأستفيد من خلال قراءته، وهو ما وقع يقينًا فقد استمتعت واستفدت في الآن ذاته، وقلما تجتمع هاتين الميزتين في كتاب واحد. فلكي نفهم سر هذه المتعة التي نحس بها ونحن نطالع أعمال العظماء من الناس نذهب مع السيد قطب وبالتحديد في كتابه " النقد الأدبي أصوله ومناهجه " إذ يقول: " إن كل لحظة يمضيها القارئ المتذوق مع أديب عظيم، هي رحلة في عالم تطول أو تقصر، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص متميز السمات"[1] وهو ما حصل معي وأنا أطالع صفحات اعتراف للكاتب والفيلسوف الكبير تولستوي. فالمترجم كان مصيبًا عندما ذهب في مقدمة كلمته إلى أن درس حياة العظماء خير الدروس التي تعود على صاحبها بعميم الفوائد، وخصوصًا إذا كانت حياة العظيم مكتوبة بقلمه ككتاب اعتراف الذي خطه تولستوي بخط يده.

قبل أن أخوض في أعماق الكتاب أجدني ملزمًا بالوقوف ولو قليلاً للتعريف بحياة هذا الفيلسوف الذي يعد من عمالقة الروائيين العالميين.

ولد تولستوي سنة 1828 في عائلة كبيرة تنتمي إلى النبلاء الروس وكانت لهم أراضي واسعة ككل الإقطاعيين في ذلك الزمان وكان أبوه يحمل لقب "كونت" أما أمه فكانت من طبقة الأمراء، ما يعني أنه كان من أصل عالي المستوى في روسيا، بل يجيء في المرتبة التالية للعائلة المالكة.

يُعد تولستوي من أكبر المصلحين الاجتماعيين في التاريخ وداعية سلام ومفكر وفيلسوف. من بين أشهر أعماله روايتي "الحرب والسلام" و"أنا كارنينا" وهما يتربعان على قمة الأدب الواقعي، فهما يعطيان صورة واقعية للحياة الروسية في تلك الحقبة الزمنية.

اشتهر تولستوي بوقوفه الدائم إلى جانب الحق وكان لا يخاف في سبيل ذلك لومة لائم.

يقول عنه ستيفان زفايج في كتابه "تولستوي": "لقد عاش تولستوي طوال ثلاثين عامًا، من العشرين حتى الخمسين، في خلق مؤلفاته، حرًا لا مباليًا.. وطوال ثلاثين عامًا أخرى، من الخمسين حتى الوفاة، لم يحيا إلا لكي يعرف معنى الحياة ويفهمه، مناضلاً ضد ما لا يمكن إدراكه، مقيدًا إلى ما يَعْسُر البلوغ إليه.. ولقد ظلت مهمته يسيرة سهلة حتى اليوم الذي أخذ فيه على كاهله هذه الرسالة الهائلة: أن يُخَلِّص بنضاله في سبيل الحقيقة، ليس شخصه فحسب، بل الإنسانية بأسرها أيضًا. وإن إقدامه على هذه الرسالة يجعل منه بطلاً، بل قديسًا تقريبًا، أما سقوطه في غمرة النضال في سبيل تحقيقها فيجعل منه أكثر الناس إنسانية على الإطلاق".[2]

هنا نستنتج أن تولستوي ناضل بفكره وفلسفته في سبيل

الإنسانية جمعاء، وقليل من الكتّاب الذين تجدهم من طبقة أرستقراطية برجوازية، ويتبنى مطالب الطبقات الكادحة والمحرومة ويدافع عنها.

عند الدخول في صلب الكتاب نجد أنه يتألف من 126 صفحة، بمعنى أنه كتاب يمكن أن نقول عنه إنه صغير الحجم ولكنه في مقابل ذلك عميق المضمون، سلس اللغة، فبعد الغوص بين ثنايا صفحاته نجد تولستوي يعترف بداية أن دخوله الكتابة كان من أجل الغرور ومحبته للربح والشهرة الكاذبة، وأنه اتخذ القلم حرفة، ثم يروي كيف أنه في سبيل ذلك كان يخفي الصالح ويظهر الشرير، وأنه كان يقضي الليالي وهو يحارب أفكاره، ليخفي ما فيها من الطموح إلى الأكمل والأفضل، الذي كان بالحقيقة ضالة أحلامه الحقيقية، لأن رغبته في الشهرة كانت تقضي على كل صلاح في فكره. وعلى خداعه الكثيرين في كتاباته التي حققت نجاحًا باهرًا، وكانوا يقرؤونها مادحين شاكرين. إلى أن يصل لإصابته بمرض عقلي لم ينقذه منه إلا الزواج، يقول: "وقعت أخيرًا في مرض عقلي، أكثر مما هو جسدي وتركت أعمالي وسرت إلى البرية... إلى قوله وعند رجوعي تزوجت فقادتني السعادة التي وجدتها في حياتي الزوجية إلى الهرب من السعي وراء إدراك معنى الحياة العام فحصرت أفكاري وجهودي في عائلتي"[3] فخوفه من مجرد التفكير في ضلالته كان يدفعه إلى التفكير بفكرة الانتحار أكثر من مرة، هذه الفكرة التي كان السبب فيها هو تساؤله الدائم: لماذا يجب أن أعيش في هذا العالم؟ ولماذا يجب أن تكون لي رغبات؟ ولماذا يجب أن أعمل لنفسي عملاً؟

كل هذه الأسئلة وجد أن الفلسفة لم تقدم له جوابًا عنها فالسؤال الذي كان يطرحه على نفسه لا يجد مقابله سوى الجواب الذي قدمه هو. س: ما معنى الحياة؟ ج: لا معنى لها! أو بعبارة أخرى س: ما مصير حياتي؟ ج: لا شيء. هنا في تفتيشه عن حل لقضية الحياة كان أشبه بالرجل الضائع في غابة، يُقبل على سهل فسيح، فيتسلق شجرة، وينظر من أعلاها سُهولاً واسعة لا تقف العين على آخرها، ولا مأوى يلجأ إليه فيها- يرى كل هذا فيدرك أنْ ليس فيها أحدًا لينقذه، فيرجع إلى الأحراج، يتخبط في دياجير ظلمتها، ولا يهتدي إلى ضالته المنشودة. ولذلك فالعلوم النظرية الدقيقة والفلسفة المخلصة لغاياتها ومبادئها، لا تستطيع أن تجيب عن القضية الحاضرة إلا بالجواب الذي قدمه سقراط وشوبنهاور وسليمان بوذا.

قال سقراط: "نحن ندنو من الحق كلما بعدنا عن الحياة" فالحكيم ينشد الموت في كل ساعة وهذا نفسه ما عبر عنه شوبنهاور. أما سليمان فيقول: "كل ما في العالم: الحماقة والحكمة، الغنى والفقر، الفرح والحزن، كل هذا باطل ولا قيمة له فالإنسان يولد ويموت ولا يبقى منه شيء، وهذا أيضًا باطل" أما بوذا فيقول: "إن الذي يعرف أن الآلام والأمراض والشيخوخة والموت كؤوسٌ لا بد من شربها، يستحيل عليه أن يعيش برغد، ولذلك، يجب أن نتخلص من الحياة وننجو من إمكانياتها".

فالسياحة في حقول المعرفة البشرية لم تقتصر على شفائه من بؤسه وإنما زادته تعاسة ويؤسًا. الموت خير من الحياة! والحكيم من يُنزل عن كتفيه حمل الحياة الثقيل فيتخلص منها مدى الدهر. فتولستوي يقر أن المعرفة المبنية على العقل وهي معرفة المستقبل والحكماء، تنكر معنى الحياة، ولكن أكثرية من بني الإنسان يتمسكون بمعرفة لا أثر للعقل فيها وهذه المعرفة تثبت لهم أن للحياة معنى ساميًا، هذه المعرفة هي الإيمان الذي لم يكن تولستوي يقدر على تحمله.

يقول تولستوي: "المعرفة المبنية على العقل أظهرت أن الحياة لا معنى لها فاحتقرت حياتي وودت أن أقتل نفسي بيدي بيد أني كلما نظرت إلى جماهير الناس حوالي كنت أرى أنهم يعيشون فرحين بالحياة عارفين معانيها السامية، لأن الإيمان قد منحهم كما منحني قوة على إدراك معنى الحياة وحمل أثقالها بفرح وصبر"[4]. فالحياة من غير إيمان مستحيلة حتى أنه أدرك أن الأجوبة التي يقدمها الإيمان تحتوي على أنقى ينابيع الحكمة البشرية وأنه لا يجوز له أن يرفضها لمجرد تمرد العقل عليها فهي الكفيلة بحل قضية الحياة.

درس تولستوي البوذية والإسلام بكتبهما الأصلية ثم درس المسيحية بعناية خاصة بكل ما كُتب فيها. أود هنا الإشارة إلى أن تولستوي من خلال دراسته للإسلام قام بكتابة كتاب قيم أسماه حكم النبي محمد، كان كتبه عندما رأى تحامل جمعيات المبشرين في قازان (روسيا) على الدين الإسلامي ونسبهم هذا التحامل إلى النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) هذا طبعًا الغيرة هزت تولستوي، الشيء الذي دفعه إلى كتابة هذا الكتاب وهو عبارة عن حكم ومواعظ جمعها من أحاديث النبي محمد، والأخلاق السامية التي كان يمتاز بها.

وبعد اكتشاف تولستوي أن رجال الدين مجرد انتهازيين يحافظون على ثرواتهم ويبالغون العمل على زيادتها، وأن قلوبهم تهلع لمجرد التفكير في الشيخوخة أو المرض أو الموت، هنا أيقن أن حياة العمال، وجميع أبناء الإنسانية المنشغلين بالإنتاج: العمال والفلاحين... والناس البسطاء، هي وحدها الحياة الحقيقية التي يجدر به أن يسعى إليها. أيقن بعد كل الجهد الذي بذله أنه إن شاء أن يفهم معنى الحياة ويقف على معناها الحقيقي يجب أن لا يعيش حياةَ حشرة عالقة على جسم غيرها، بل حياة متميزة بالعمل الصالح لها وللإنسانية جمعاء، متقبلاً المعنى الذي يمنحه للحياة جماهير العاملين الأمناء الذين يؤلفون صرح الإنسانية بكاملها.

في الأخير يقر أنه تأثر بالفيلسوف كانط بخصوص البرهان على وجود الله وأنه من المستحيل أن يقبله ويتمسك به. هنا أتوقف قليلاً لأن اعترافه بخصوص




الله قادني مباشرة إلى فيلسوف من ضفة أخرى وهو الفيلسوف البريطاني برتراند راسل حين يقول في كتابه "لماذا لست مسيحيًا": "حين كنت شابًا، كنت أجادل بخصوص هذه الأسئلة بكل ما أوتي عقلي من الطاقة، ولقد قبلت طويلاً بفرضية المسبب الأول حتى جاء اليوم الذي تخليت فيه عن هذه الفرضية، وذلك بعد قراءتي لسيرة حياة جون ستيوارت ميل. حيث قال فيها: لقد علمني والدي إجابة السؤال عمن خلقني، وبعدها مباشرة طرحت سؤالاً أبعد من هذا، من خلق الإله؟"[5]. يشير راسل إلى أن هذه الجملة القصيرة علمته كيف أن مبدأ المسبب الأول هو مبدأ مغالط ومُسفسط، فإذا كان لكل شيء مسبب، فيجب أن يكون لله مسبب أيضًا. وإذا كان كل شيء بلا سبب فسيكون العالم هو الله. طبعًا هذا نقاش فلسفي كبير جد خاض فيه الكثير من الفلاسفة.

كان تولستوي في كل مرة يؤمن بالله يشعر خلالها بالحياة، وفي كل مرة يُعرض عنه يشعر أنه ميت، حتى أدرك أن الإيمان ليس مهما لحياته فحسب بل ضروري. ثم يختم اعترافه ببيان أن العقائد تحتوي على الكثير من الحق وعلى ما هو غير ذلك وأنه ملزم بالتفتيش ليدون ذلك في كتاب خاص يكون جزءا تابعا لهذا الاعتراف.

الهوامش:

1. سيد قطب، "النقد الأدبي أصوله ومناهجه"، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثامنة، ص 18.
2. ستيفان زفايج، "تولستوي"، ترجمة فؤاد أيوب، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ص 23.
3. تولستوي، "اعتراف"، ترجمة الأرشمندريت أنطونيوس بشير، دار سؤال للنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2015، ص 26.
4. نفسه ص 79.
5. برتراند راسل، "لماذا لست مسيحيًا"، موقع وغرفة الاتجاه المعاكس للفكر النقدي والتنويري
//http://itijahmu3akes.blogspot.com



# الجهاد السوري: القاعدة وداعش وتطور الثورة

مراجعة: إما سكاي Emma Sky



ترجمة : د. عمر عثمان جبق

قسم الآداب والتربية

كلية المجتمع – جامعة الملك سعود

الرياض

عندما قمت بزيارة سوريا في يونيو من العام 2011، أي بعد أربعة أشهر على اندلاع الاحتجاجات، كان حوالي 2000 سوريًا قد قُتل. وكان السوريون الذين تحدّثت إليهم خلال تلك الزيارة واثقين أنّ بلادهم لن تنزلق إلى حرب أهلية كالعراق. واليوم فقد تخطّى عدد القتلى في سوريا ربع المليون، وبلغ عدد المهجّرين من منازلهم نصف تعداد السكان. يصف تشارلز آر. ليستر Charles R. Lister في كتابه "الجهاد السوري" كيف تحوّلت الثورة الشعبية المطالبة بالعدالة وحكومة أفضل إلى حرب أهلية عسيرة مع ظهور دور بارز للجهاديين.

عندما أصبح بشار الأسد رئيسًا، بعد وفاة أبيه حافظ في العام 2000، كان هناك تفاؤل أوليّ أنّ القائد الشاب سيأتي بإصلاحات. وفي السنوات القليلة الأولى من توليه الحكم، كان هناك محاولات قليلة لتحرير البلاد سياسيًا واقتصاديًا؛ فقد قام بشار الأسد بزيادة تمثيل السُنّة والمسيحيين والدروز في نظامه الذي تهيمن عليه الطائفة العلوية، وكسب ولاء النخبة من تجار دمشق مع انفراج جزئي في الاقتصاد. ولكن اتضح أنّ المستفيدين كانوا من المحسوبين على الأسد بشكل كبير، مع تزايد الظلم والجور. وقد أدت أسعار الوقود المرتفعة وشحّ الماء المتزايد إلى تدني مستويات المعيشة للطبقة الوسطى، كما ودفع الجفاف كثيرًا من المزارعين إلى الهجرة من الريف إلى المدينة حيث بدأوا يكافحون لكسب لقمة العيش.

وفي تلك الأثناء كان الأسد يحافظ على جهاز أمني منتشر في طول البلاد وعرضها، واستمر في استراتيجية أبيه "تسريب تهديدات داخلية وتصديرها"، ربما خوفًا من الانتقام لمجزرة عام 1982 التي راح ضحيتها ما بين 10.000 و 40.000 مدنيًا سنّيًا في معقل الإخوان المسلمين مدينة "حماة". وقام الأسد بتسهيل عبور الجهاديين إلى العراق للانضمام إلى مقاومة الاحتلال الأمريكي بعد عام 2003.

أطلق حبس أطفال مدينة "درعا" في جنوب سوريا وتعذيبهم في مارس من العام 2011 شرارة الاحتجاجات السلمية، إلا أنّ ردّ الحكومة عليها كان قمعًا وحشيًا. وكان لهذا القمع أثرٌ عكسي، حيث قام السوريون بتشكيل ميليشيات لحماية أنفسهم؛ مما أدى لظهور الجيش السوري الحرّ، الذي عُرف فيما بعد بالمعارضة المعتدلة.

سعى الأسد منذ البداية لتصوير الثوّار على أنهم إرهابيون إسلاميون لكي يقوّضهم في عيون المجتمع الدولي. وقام أيضًا بإطلاق سراح الجهاديين السوريين من سجونه عن قصد ليتبوؤوا مناصب بارزة في المعارضة. ومع نجاح الثوّار في السيطرة على مزيد من

الأراضي، وجد جيش الأسد نفسه قد وصل إلى نقطة الانهيار. على الرغم من أنّ الجيش كان تحت قيادة ضباط علويين، إلا أنّ عددًا كبيرًا من الجنود المشاة كان من السّنّة؛ مما جعلهم غير موثوقين في نظر الأسد وقيادات الجيش العلوية. وبحلول عام 2013 اضطر الأسد إلى اللجوء إلى حلفائه المقرّبين جدًا، وهم إيران وحزب الله، لتزويده بعتاد بشري إضافي؛ مما أضفى طابعًا طائفيًا على الصراع.

يقوم الكاتب "ليستر" بتعقّب تطوّر الثورة شهرًا بشهر؛ من مارس 2011 حتى سبتمبر 2015، ويقوم بوصف الجماعات المسلحة العديدة بأدق التفاصيل؛ كيف أنها تتنافس فيما بينها، وتجذب دعمًا خارجيًا، وتغيّر تحالفاتها، وأحيانًا تتعاون فيما بينها، أو تتقاتل مع بعضها البعض. ويقول إنّ ظهور الجماعات الجهادية العنيفة كان نتيجة فشل المجتمع الدولي في دعم المعتدلين. ويقول أيضًا إن الجماعات الإسلامية كانت أنجح في استقطاب التجنيد لأنّ تنظيمها والتزامها وتمويلها كان أفضل، ويقارنها بالجيش السوري الحرّ التي كانت قاعدته متمركزة خارج البلاد جنوب تركيا، والذي كان دعمه المالي يأتي من متبرعين مختلفين، لديهم مصالح مختلفة؛ مما أدى إلى إفراز فصائل تتنافس فيما بينها.

يؤرّخ "ليستر" وصول داعش في ربيع عام 2013، ففي العراق كان لفشل المجتمع الدولي في تأييد نتائج انتخابات عام 2010 ودعم كلّ من إيران والولايات المتحدة رئيس الوزراء الشيعي الطائفي "نوري المالكي" لولاية ثانية كان لكل ذلك آثارٌ كارثية على المنطقة. فقد اتهم "المالكي" السياسيين السنّة بالإرهاب، وأقصاهم عن العملية السياسية. كما وتوقّف عن دفع رواتب "الصحوة" (الصحوة السنية) التي هزمت القاعدة في العراق أثناء قتالها إلى جانب القوات الأمريكية خلال عمليات 2007. ونفّذ "المالكي" اعتقالات جماعية بحقّ السنّة. لقد شكلت هذا الأعمال البيئة التي ساعدت على نهوض داعش من رماد القاعدة في العراق؛ فقدّمت نفسها على أنها المدافع عن السنّة، وامتدت آنذاك إلى سوريا.

وحسب وصف "ليستر" فإنّ داعش كان يخشى أن تطعنه "الصحوة" في الظهر مرة أخرى، وكان يحاول قمع أي معارضة محتملة من خلال التهديد العنيف. وفي الوقت نفسه، كان داعش يسعى إلى استحواذ الأراضي، وحكمها من خلال كسب "قلوب وعقول" السكان المحليين. ففي حلب، على سبيل المثال، قام داعش بإجراء "أيام المرح" حيث "كان يشجع الأطفال والبالغين على المشاركة في ألعاب تفاعلية، فقد كان هناك تحدٍ للأطفال لالتهام الآيس كريم والبطيخ بسرعة، واختبارٌ لإلمامهم بالقرآن، وكان يمنح الجوائز للفائزين، بينما كان الرجال يشاركون في ألعاب الكراسي الموسيقية ومصارعة اليدين وشدّ الحبل."

كان الأسد قادرًا على الاستفادة كثيرًا من المنافسات الداخلية للمعارضة، فقد أدّى الاقتتال الداخلي في سوريا، بين داعش وجبهة النصرة التابعة للقاعدة، على سبيل المثال، إلى انفصالهما، و إلى تنصّل القاعدة من داعش في فبراير من العام 2014. و يصف "ليستر" كيف أنّ في عام 2014 "كان المتطرّفون والمعتدلون يتقاتلون فيما بينهم، وكان قتال النظام قد انخفض إلى المرتبة الثانية."

إنّ معرفة "ليستر" بمختلف الجماعات مبهرة؛ فقد كان زميلاً زائرًا إلى مركز بروكينجز الدوحة Brookings Doha Center، وقابل قادة أكثر من مائة فصيل معارض، ويقدّر "ليستر" وجود ما لا يقلّ عن 150,000 ثائر ضمن حوالي 1500 جماعة أو فصيل، وعلى مدار الحرب الأهلية، يقدّر الكاتب أيضًا وصول ما لا يقلّ عن 30,000 مقاتل أجنبي من أكثر من 100 بلد إلى سوريا للقتال.

لا يعدّ كتاب "الجهاد السوري" مريحًا وسهلاً بسبب مستوى التفاصيل التي فيه بشكل رئيسي؛ فهو ليس للقارئ العام الذي يسعى للحصول على فهم كليّ للحرب الأهلية السورية، ولكنه دليل لا يمكن الاستغناء عنه للفصائل الجهادية المختلفة، ويعدّ قيمًا جدًا لطلاب الحروب الأهلية المقارنة لأنّهم سيميزون الأنماط المألوفة لطريقة تجنيد الأفراد، وطريقة ردّ الأنظمة الحاكمة، وطريقة تشكيل الجماعات وتنظيمها وتمويلها ودوافع الناس للانضمام إليها، والتكتيكات الحربية القتالية التي تستعملها.

ماهو الدرس الذي ينبغي للولايات المتحدة استخلاصه من سوريا؟ بالتأكيد ليس أنّ الدافع الرئيس للصراع هو "الأحقاد القديمة" التي يعود تاريخها إلى الشرخ في الإسلام في القرن السابع، و يعلّق "ليستر" قائلاً إنّ ظهور داعش وتمددها "قد كشف عن التهديد الحقيقي الذي يمثله عدم الاستقرار السياسي وانهيار الدولة". إنّ الحرب الأهلية تحدث في بيئة تكون فيها شرعية النظام على المحكّ، وفي وسط صراع جيوسياسي بين إيران التي تستغل الدّين لحشد الدعم والمملكة العربية السعودية.

كما حدث في العراق، فإن الولايات المتحدة تضيّع العديد من الفرص التي تساعد على التأثير في نتائج أفضل في سوريا، في حين كانت إدارة الرئيس السابق أوباما تقيّم كلفة التدخل، إلا أنّ "ليستر" يلوم عدم دراستها التبعات المحتملة لإخفاقها في دعم المعارضة المسلحة المعتدلة دراسةً صادقة. ومع ذلك، فإن اللوم الأكبر ينبغي إلقاؤه على بشار الأسد نفسه الذي كان غير مستعد وغير قابل للإصلاح، في حين يصوّر نفسه البديل الوحيد لداعش، وسط الفوضى التي ساعد هو على تشكيلها، ويبقى المأساة مأساة الشعب السوري الذي يستمر في دفع الثمن.

## معلومات الكتاب

الكتاب: "الجهاد السوري: القاعدة وداعش وتطوّر الثورة"

المؤلف: تشارلز آر. ليستر

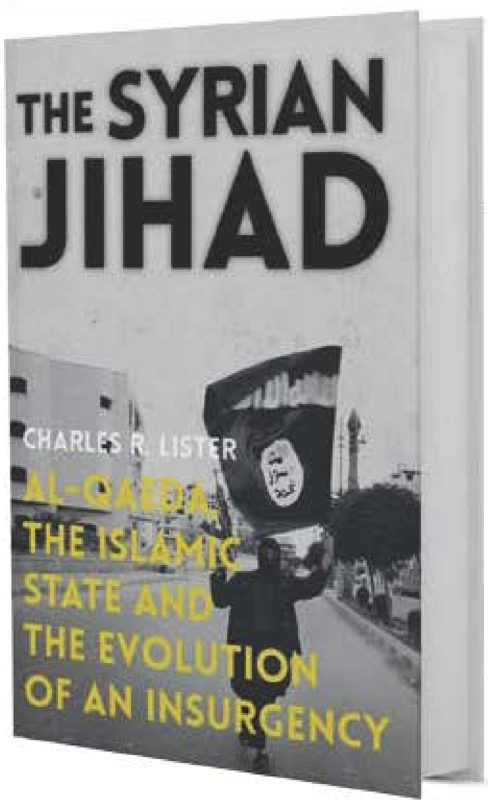
الناشر: Hurst And Company Macmillan UK

عدد الصفحات: 540 صفحة.

تاريخ النشر: 2017.

ISBN-13: 978--1849048729

اللغة: الإنجليزية




---

1. إما سكاي مديرة برنامج "زملاء ييل العالميين Yale World Fellows"، و مؤلفة كتاب "كشف النقاب عن الآمال الكبيرة والفرص الضائعة في العراق".

موقع المراجعة باللغة الأصل:

https://www.nytimes.com/201620/03//books/review/the-syrian-jihad-by-charles-r-lister.html

# زهرة المدائن.. من حصار الأوائل إلى حصار الأواخر



**د. عزالدين عناية**

أستاذ تونسي بجامعة روما - إيطاليا

بعد أن روى المؤرخ وعالم الآثار إريك كلين في مؤلَّفين سابقين قصة معركتيْ "مجدو" و"هرمجدون"، الوارد ذكرهما في الأسفار التوراتية المقدسة، يسلّط الضوء في المؤلَّف الحالي "القدس تحت الحصار" على مختلف أنواع الصراعات التي تعرضت لها المدينة. وإن تكن مجدو مدينة ميتة منذ قرون، ولا تزيد في الوقت الحالي عن كونها حقلاً أثريًا، فإنّ القدس رغم قدمها الضارب في أعماق التاريخ لا تزال مدينة نابضة حياة وحقٌّ أن يُطلَق عليها المدينة الخالدة. في الكتاب الذي نعرضه للقارئ يروي إريك كلين تاريخ المدينة من خلال أحداث مضطربة ووقائع عنيفة، وهو مدخل مفيد وضروري للإحاطة بقضايا الراهن.

نشير إلى صدور جملة من الأعمال في إيطاليا في السنوات الأخيرة، بعضها مترجَم والآخر مؤلَّف، تناولت المدينة من زوايا عدّة. فقد توقّف إسرائيل فينكلشتاين ونايل أشر سيلبرمان عند مصداقية الرواية التوراتية بشأن المدينة في كتاب بعنوان "آثار موسى" (كاروتشي، 2002)؛ وفي ما يخص علاقة الأديان التوحيدية الثلاثة بالمدينة، تناول الموضوع كلّ من كارن أرمسترونغ في كتاب "تاريخ مدينة القدس" (موندادوري، 1999) وفرانكو كارديني في كتاب "تاريخ بيت المقدس" (إيلمولينو، 2012)؛ وراجع جوفاني بريزي مختلف وقائع الصدامات الرومانية اليهودية في كتاب بعنوان "غزو بيت المقدس" (لاتيرسا، 2015).

أما كتاب "القدس تحت الحصار" الذي نعرضه فهو مصنّف تاريخي أثري، هدف مؤلّفه إريك كلين إلى عرض السياقات التاريخية لمختلف الصراعات والحروب والغزوات والثورات والفتن التي ألمّت بالقدس، فضلا عن حالات التدمير والتهجير والنهب والحصار التي تعرّضت لها المدينة أو كانت مسرحًا لها، على مدى أربعة آلاف عام، أي منذ الألف الثاني قبل الميلاد وإلى غاية التاريخ الحالي تقريبًا، في وقت يصرّ فيه المؤمنون من أتباع الأديان التوحيدية الثلاثة على نعت القدس بمدينة السلام، وكتاب على هذا النحو –كما يورد المؤلّف– يسهم في الإحاطة بما للأحداث السالفة من دور في إذكاء الصراع المتفجر اليوم، على مستوى سياسي وديني في فلسطين وما جاورها.

فقد كانت المدينة، على مدى الأربعة آلاف سنة الأخيرة، عرضةً إلى 118 شكلاً من أشكال الصراع الشامل والمصيري، وهي صراعات تمتد من الصدامات المحلية إلى الحملات العسكرية القادمة من خارج، بمختلف أشكالها وأنواعها، حيث جرى تدمير المدينة

كليًا وتهجير ما تبقى من أهلها أو استعبادهم مرتين على الأقل، وضُرب حولها الحصار ثلاث وعشرين مرة، وهوجمت اثنتين وخمسين هجمة، واجتيحت في أربع وأربعين مناسبة. كما كانت مسرحًا لعشرين ثورة ولعدد وافر من الانتفاضات والنزاعات، فقط في القرن الفائت شهدت المدينة خمس حالات متميزة من الثورات والانتفاضات العنيفة.

أملت كثرة الأحداث وتنوعها على المؤلف جمع كل سلسلة من الوقائع المتلاحقة تاريخيًا، أو المترابطة سياسيًا، تحت عنوان جامع بلغت أعدادها عشر معنونات في فهرس الكتاب، غطت تقريبًا كافة الوقائع التاريخية الكبرى التي هزّت المنطقة على مدى ألفيْ سنة قبل الميلاد وألفيْ سنة بعد الميلاد. في مستهلّ الكتاب يتساءل المؤلف إريك كلين لماذا هيمن الصراع على ذلك النحو المتكرر والمتفجر في المنطقة؟ وما هي الأسباب الكامنة وراء شنّ عشرات الحشود والجيوش أكانت مشكّلة من قبائل صغرى أو تابعة إلى دول كبرى حروبًا لأجل السيطرة على القدس؟ رغم أن المكان على ما يبدو ظاهريًا لا ينعم بثراء طبيعي مميز أو مغرٍ، فهو بعيد عن الموانئ البحرية والطرق التجارية الهامة، فالمدينة تقع على أطراف صحراء قاحلة لا تناسب إنشاء مركز تبادل تجاري مؤثر أو قاعدة عسكرية استراتيجية.

صحيح أن القدس القديمة (أورسالم) لا تتجاوز خمسة هكتارات، وهي القدس المعروفة بـ"مدينة داود" في التقليد العبراني، لم تشهد تمددًا سوى لاحقًا، أي بعد قرون من عصر النبيين داود وسليمان (عليهما السلام)؛ ولكن القدس، كما خلصت كارن أرمسترونغ في كتابها "تاريخ مدينة القدس"، تقع جغرافيًا في حيز تعوزه الثروات الطبيعية، وببعد عن الطرق التجارية القادمة من مصر والمتجهة صوب الأناضول (جنوبًا) وأرض الرافدين (شمالاً وشرقًا)، بل تبقى المدينة نائية أيضًا عن الموانئ البحرية التي تقع على ضفاف المتوسط. ولعلّ وجود نبع جيحون، المسمى في الوقت الحالي "نبع أم الدرج"، وما يوفره من ماء للري والشرب على مدار السنة، وكذلك الحماية الطبيعية التي يضمنها خلق الوادي المحاذي، كانا من بين الأسباب التي دفعت الكنعانيين للإقامة في تلك البقاع، منذ الألف الثالث قبل الميلاد. فقد كتب الجغرافي الإغريقي سترابون: «تقع القدس في موضع لا تحسد عليه؛ لذلك «لم يخض فيها أحد حربا جادة». وإن كانت الحروب قد تعددت فيها بتراكم رصيدها الرمزي الديني مع الأديان التوحيدية، بعد أن ساد الاعتقاد أن الصخرة الكبرى على جبل الهيكل هي الصخرة التي تلّ فيها إبراهيم ابنه للجبين (إسماعيل/إسحاق)، بحسب الروايتين الإسلامية واليهودية، ومقْدم عديد الأنبياء والمرسلين إلى المدينة أو إقامتهم فيها، وترسّخ أنها تضمّ موضع معراج النبي الأكرم إلى السماوات العلى، ناهيك عن كون مدينة القدس قبلة ومحجًا للأديان الثلاثة بأشكال متباينة.

وقبل مئات السنين من دخول النبي داود (عليه السلام) القدس، كانت المدينة مسرحًا لنزاعات بقصد السيطرة عليها والتحكم بمقدراتها. جرى في أواخر القرن التاسع عشر اكتشاف ما يُعرف برسائل تلّ العمارنة، التي تعود إلى حقبة الفرعون أمنحتب الثالث وابنه أخناتون، ومن بين تلك الرسائل ما تبين أنها مرسلة حوالي العام 1350 قبل الميلاد من قبل والي أورسالم الكنعاني عبدي خيبا إلى فرعون مصر، يلتمس فيها العون: «لقد هاجموني من كل حدب وصوب. أجد نفسي مثل سفينة في عرض البحر». وبحسب فحوى تلك الرسائل يُرجَّح أن المنطقة الواقعة على التلال خلف الصحراء، أي وراء البحر الأحمر، التي أطلق عليها المصريون أورسالم، قد تعرّضت إلى حصار من قِبل كنعانيين أيضًا غير موالين لفرعون مصر، وهي المرة الأولى التي يرد فيها نصّ مدوّن بشأن الصراع على المدينة.

بعد تلك الواقعة الموثقة سوف تتوالى محاولات غزو المدينة من قبل الأرامي هزائيل، والأشوري سنحريب، والبابلي نبوخذ نصر (ثلاث مرات مع تدمير للهيكل سنة 585 ق.م)، والفرعون شيشنق، وكذلك من قبل الفرس في عهد كورش الذي سيُصدِر في عهده "وعد كورش" (538 ق.م)، بما سيسمح لليهود بدخول المدينة بعد النفي البابلي وإقامة الهيكل مجددًا، ومن بين القادة في التاريخ الذين لم تستهوهم المدينة الإسكندر الأكبر –جنب نابوليون طبعًا–، لم يول كلاهما المدينة اعتبارًا، في حين أغوت كثيرين من قبل ومن بعد، مثل أباطرة الرومان بومبيوس وتيتوس وهادريان. وقد تخلل تلك الفترة اضطهاد اليهود (عام 66 م) وتدمير الهيكل (70 م)، ليلي ذلك إخماد ثورة بار كوخبا (135 م)، ومنذ ذلك العهد تشتّت اليهود ولم يبق منهم سوى عدد ضئيل في فلسطين إلى غاية العام 1948، تاريخ إنشاء دولة إسرائيل. هذا وقد خضعت المدينة إلى حكم المسلمين من العام 638م –ست سنوات بعد وفاة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)– إلى الحادي عشر من سبتمبر 1917، تاريخ اجتياح وحدات الجنرال إدموند هنري هابنمان المعروف بالنبي القدس، والملاحظ في

## معلومات الكتاب

الكتاب: "القدس تحت الحصار.. من كنعان القديمة إلى دولة إسرائيل"

المؤلف: إريك كلين

الناشر: منشورات بولاتي بورينغياري (تورينو) باللغة الإيطالية.

عدد الصفحات: 421 صفحة.

تاريخ النشر: 2019.

اللغة: الإيطالية





هذا المسار المتقلب لتاريخ القدس أن نصارى الفرنجة قد حكموا المدينة 88 سنة فقط حين غزاها الصليبيون، أي من العام 1099 وإلى غاية العام 1187م، تاريخ تحريرها من قِبل القائد صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين.

منذ الحصار الموثق الذي تعرضت له أورسالم في عهد عبدي خيبا لم ينقضِ قرن، وأحيانًا بضع سنين، لم تشهد فيها المدينة صراعًا على أسوارها أو داخل أحيائها. سيأتي إليها الآراميون والأشوريون والبابليون والرومان والبيزنطيون والمكابيون، كما سيأتي إليها السلاجقة والصليبيون والمغول والمماليك، وسيأتي إليها العثمانيون والإنجليز الذين سيسلمونها للإسرائيليين. يقول المؤلف، لعل الجواب عن ذلك الانجذاب للقدس يقتضي البحث عنه على مرتفع يسمى جبل الهيكل في التصور اليهودي، أو ما يعرف بالحرم الشريف لدى المسلمين، الموضع الواقع في قلب المنطقة السكنية والذي يطلق عليه جرشوم غورينبيرغ في مؤلف "نهاية الأيام" (2000) «الملكية العقارية الأكثر تنازعا عليها فوق سطح الأرض». في الواقع، في ظل استعادة كرونولوجيا الصراع على النحو الذي ارتأه المؤرخ إريك كلين، ينبغي ألاّ نحوّل القدس إلى بؤرة أبدية للصراع أو إلى عود أبدي للفتن، ونغفل عن كونها موضع قدسية عالية كما يعرب اسمها العربي وقبلة مناجاة للواحد الأحد، لها قرادة على البسيطة. كما لا نقدّر أن المؤلف إريك كلين قد أصاب حين أورد «إن نعت "مدينة السلام" الذي أُضفي على القدس هو باحتمال كبير خطأ في الترجمة وبدون شك هو نعت غير لائق لها، أو «ليس هناك مدينة تضاهي القدس من حيث كثافة الصراع وتواتره عبر التاريخ». لأن من يريد سلامًا للقدس ينبغي ألاّ يستمر في الصراع حتى لا تنجرف إلى رؤية عبثية للتاريخ على غرار الصورة التي رسمها الأثري الإسرائيلي مائير بن دوف عن تواتر الصراع وتناسل بعضه من بعض حول المدينة: استخدم الإمبراطور البيزنطي (جوستينيان) بقايا جبل الهيكل لبناء كنيسة عظيمة واجتهد في إخفاء تلك البقايا، لكن اليهود هدموا الكنيسة في أول فرصة، وبنى المسلمون فضاء جبل الهيكل مستعملين بقايا الكنيسة ذاتها، وبعد مئات السنين من الصمت، استعاد الدارسون الإسرائيليون هذه القصة المعقدة من عمق النسيان: هذا هو معنى الآثار في أورشليم.

على العموم، يخلص الكتاب إلى فكرة جوهرية مفادها أن معظم المعارك التي شُنّت على مدى أربعة آلاف سنة أججتها رغبة جامحة لدى الأطراف المتنازعة، لتأكيد هيمنتها الثقافية والدينية على الأرض، لذلك تعود معظم المعارك على المدينة إلى تقدير أهميتها السياسية والدينية وليس إلى أهميتها العسكرية أو التجارية. إذ يبدو توظيف الرأسمال الرمزي فاعلاً في تأجيج الصراع حول القدس، لم يتوان القادة الصهاينة، تيودور هرتزل وماكس نورداو وفلاديمير جابوتنسكي، في إثارة المخيال الإسرائيلي بتوظيف الأحداث البطولية للثوار المكابيين (167 ق.م)، واستحضار وقائع ثورة بار كوخبا ضد الرومان (135 ق.م)، واسترجاع تداعيات المنفى البابلي ليغدو المزمور (137: 1-6) بمثابة النشيد الملحمي للصهيونية «على أنهار بابل هناك جلسنا، بكينا عندما تذكّرنا صهيون، على الصّفصاف في وسطها علّقنا أعوادنا، لأنه هناك سألنا الذين سبونا كلام ترنيمة، ومعذّبونا سألونا فرحًا قائلين رنّموا لنا من ترنيمات صهيون، كيف نرنّم ترنيمة الربّ في أرض غريبة، إن نسيتك يا أورشليم تنسى يميني، ليلتصق لساني بحنكي إن لم أذكرك إن لم أفضّل أورشليم على أعظم فرحي». ودائمًا ضمن ما يخلص إليه المؤلف: عادة ما تغدو صراعات الماضي سندا للدعاية السياسية في الراهن، وهكذا تُستحضر أحداث تعود إلى أحقاب بعيدة، فعلى سبيل المثال يحتفل الموظفون الإسرائيليون سنويًا بانتزاع النبي داود (عليه السلام) القدس من قبضة اليبوسيين حوالي العام ألف ق.م كمطلع للسيطرة اليهودية على المدينة ضمن عملية إنعاش بائسة للذاكرة، في وقت يفخر فيه الفلسطينيون بتحدرهم من تلك الجماعة.

صحيح وفّق المؤلف في عرض الأحداث التي عايشتها القدس، وراعى في ذلك شروط الكتابة العلمية باعتماد الخرائط والصور وإدراج جملة من الفهارس، توزعت بين فهرس للأعلام وفهرس للأماكن وفهرس للمراجع، مع ذلك لم يفلح في تفسير الأحداث، ولم يجرؤ على تقديم خلاصة لمقتضب القدس الأخير حتى لا يبقى مصنف "القدس تحت الحصار" استعراض وقائع، فالتاريخ ليس مجرد إخبار بل بالأحرى هو نظرٌ وتحقيق.

**نبذة عن المؤلف:**

إريك كلين هو أستاذ في قسم اللغات والحضارات القديمة ومدير معهد الآثار في جامعة جورج تاون، قام بالعديد من الحفريات في فلسطين والأردن ومصر، صدرت له مجموعة من الأعمال التاريخية منها: "مقدمة في علم الآثار التوراتي" (2009)، "سقوط الحضارة" (2014)، "معركة هرمجدون" (2016).

# ملحمة المفكرين الفرنسيين

المحرر الثقافي:

عُرف عن فرنسا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أنها كانت المرتع الخصب للفلسفة والنظريات والأفكار الجديدة التي كانت تدور حولها نقاشات وجدالات فكرية لا تنتهي.

برز في تلك الفترة مئات الكتاب والأدباء والمسرحيين والشعراء والمفكرين والفلاسفة، الذين انتشرت أفكارهم في مناطق أخرى من العالم، ومنهم جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار ورولان بارت وميشيل فوكو وألبير كامو وكلود ليفي شتراوس وريمون

آرون وفرانسوا موارياك... وغيرهم كثيرون.

كل هؤلاء تعاهم المؤرخ والفيلسوف الفرنسي والكاتب فرانسوا دوس إلى حفل عنونه بـ"ملحمة المفكرين الفرنسيين"، ويقع في جزءين ضخمين، بضمان أكثر من 1300 صفحة، غطّى بهما ما وصفه بعمر الفكر الفرنسي بين 1944 و1989.

هذا العمر، كما حدده فرانسوا دوس، قصير بشكل صادم، إذ لم يتجاوز 45 عامًا، وبدأ في عام 1944 عندما اندحرت النازية وخرج الحزب الشيوعي الفرنسي من تجربة الاحتلال والحرب قويًا، فيما سعى اليمين إلى لملمة نفسه وتحسين صورته. أما اليسار غير الشيوعي، فراح يبحث عن نهج آخر، وكانت الفكرة الأساسية وراء كل شيء هو السعي إلى خلق حياة أفضل.

## سياسة وفكر

يظهر جليًا لمن ينظر إلى تلك الفترة من بعيد بأن كل المفكرين والكتاب والفلاسفة والأدباء والشعراء وحتى كبار الصحافيين كانوا متأثرين بأوضاع العالم وأوروبا السياسية، وكان ذلك أمرًا طبيعيًا في زمن تحوّلت فيه حرب حقيقية ساخنة، فقد فيها ملايين الأشخاص حياتهم إلى حرب باردة بين كتلتين تقاسمتا العالم. وخصص الكاتب لهذه المرحلة التي انتهت في رأيه في عام 1968 الجزء الأول من الملحمة.

شهدت هذه الفترة الكثير من الأحداث، منها حرب الجزائر والحرب الكورية وحرب فيتنام والمجمع الفاتيكاني الثاني وظهور ما يدعى بالعالم الثالث، وانتشرت الوجودية، التي أثارت الكثير والكثير من الجدل... إلخ.

وكانت فرنسا قد خرجت من الحرب العالمية الثانية بجروح عظيمة وبفكر مشوّش داخليًا وعالميًا، وهو ما ساهم في بروز العديد من المفكرين الذين أرادوا إعطاء معنى لوجودهم ووجود العالم من حولهم.

## ما بعد 1968

أما الجزء الثاني فيغطي الفترة بين 1968 و1989. إذ شهد عام 1968 اضطرابات مدنية هائلة عُرفت بأحداث مايو، رافقها إضراب شمل عموم البلاد للمرة الأولى في تاريخ فرنسا، وشارك في هذه التحركات عمّال وموظفون وطلبة جامعات اعتصموا في كلياتهم وفي المعامل، حتى توقفت حركة الاقتصاد تقريبًا، فيما ثارت مخاوف من قيام ثورة حقيقية أو حرب أهلية.

وقد تركت هذه الأحداث أثرًا كبيرًا على المجتمع الفرنسي، وغيّرت الكثير من الأفكار، ورافقتها حركة أدبية وفنية ضخمة.

## قرنان على الثورة

أما في عام 1989 فقد احتفلت فرنسا بمرور قرنين على ثورتها الشهيرة، التي رفعت شعارات إنسانية "حرية، إخاء، ومساواة" راجت لاحقًا في كل مكان، وفي تلك السنة أيضًا سقط جدار برلين، ليعلن موت التجربة الشيوعية.

لكن تلك السنوات شهدت أيضًا تبدد الأوهام والآمال بمستقبل زاهر مشرق، لا سيما بعدما أصيب الفكر الفرنسي الملتزم بصدمات متلاحقة، كانت أهمها أحداث بودابست في عام 1956، عندما دخلت الدبابات الروسية العاصمة المجرية لقمع ثورة على السوفيات.

بدءًا من تلك اللحظة وقعت قطيعة بين عدد كبير من الأدباء والمفكرين مع الحزب الشيوعي، بل تخلى عنه عدد منهم ممن كانوا منتمين روحيًا وفكريًا إليه، وكان هذا الحدث في واقعه حالة صدام مع كل الأفكار الإنسانية التي كانوا يؤمنون بها.

واعتبارًا من ذلك التاريخ أُعيد توزيع الأوراق من جديد، لكن تكرار تلك الأحداث في ما يُدعى بـ"ربيع براغ" في عام 1968 عمق الشرخ، وحوّله إلى صدع واسع بين المفكرين والنظرية الشيوعية، حتى لويس آراغون، الذي كان من أشد الملتزمين أبدى أعراض إصابته بهزة عظيمة.

## انتقالة

شهدت ستينيات القرن الماضي تطور النزعة الاستهلاكية، فبدأت أمور تتغير، ويعاد ترتيبها من جديد، وظهرت أفكار جديدة، وفكر مادي جديد تمثل في الموجة الجديدة التي كانت حركة سينمائية سعت إلى فرض أُسلوب وفكر جديدين، ثم الرواية الجديدة التي ثارت على السرد التقليدي. وفي تلك الفترة أيضًا شهدت البنيوية فترة ازدهارها، كما تطورت وتبلورت، وحركة المساواة بين الجنسين، وظهرت فروع جديدة وغير مسبوقة في مجال العلوم الإنسانية، حتى إن العديد من الفلاسفة تخلوا عن فرعهم، وراحوا يدرسون الأنثروبولوجيا وغيرها من الفروع الحديثة التي تلقي نظرة مختلفة على المجتمع وأصوله ودوافعه وطرق تطوره.

وكان المثقفون بالمرصاد للتغيرات والتقلبات المجتمعية: رولان بارت تابع ملامح التغيير وإشاراته، فيما تابع ميشيل فوكو حركة التاريخ وأخطائه وعيوبه.

## معلومات الكتاب

الكتاب: "ملحمة المفكرين الفرنسيين"

المؤلف: فرانسوا دوس

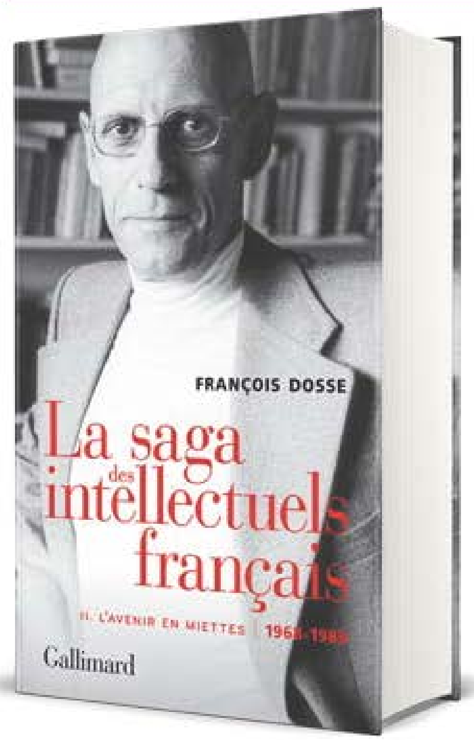
الناشر: غليمار

سنة النشر: 6 سبتمبر 2018

عدد الصفحات: 1300 صفحة، اللغة الفرنسية

الرقم المعياري الدولي للكتاب:

ISBN-10. 2070179761




## موسوعة

شهد الكاتب فرانسوا دوس كل هذه الأحداث والتغيرات، وعاشها من الداخل، ونقل إلينا في ملحمته الكثير من التفاصيل، بما في ذلك شتائم أطلقها جان كانابا الستاليني حتى العظام على ألبير كامو، عندما وصفه بـ"خادم البرجوازية"، وعلى مارغريت دورا، التي منحها صفة "كلبة حراسة لدى الرأسمالية".

يضم كتاب دوس أسماء المئات من الشخصيات الفرنسية التي عاشت وشاركت في كل الاضطرابات والجدالات والتقلبات والتجديدات وحتى المجلات الفكرية والفلسفية وما كانت تنشره لكبار الصحافيين، كما خصص جزءًا من ملحمته لكتب مهمة صدرت خلال تلك الفترة وللتيارات الفكرية والفلسفية التي ولدت واستمرت أو ماتت، ومنها الوجودية والبنيوية واليسارية، ثم لمذاهب ما بعد الحداثة والألسنية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا وحتى التاريخ نفسه، وكان ذلك هو العصر الذهبي للعلوم الإنسانية في فرنسا وكان أيضًا عصر احتضار الماركسية.



# الصورة تنوع المقاربات وتقاطعها




د. محمد مصطفى حسانين

أستاذ الأدب والنقد المشارك


تعد الصورة شكلاً من أشكال الوعي البشري، سواء أكانت ناقلة للواقع أو مبتكرة له، أو حالمة به، معبرة في تنوعها عن فيض من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية والدينية والطقوسية المشتركة، أو تلك التي تعبر عن خصوصيات حضارية وثقافية، ولقد تصدرت أبحاث الصورة المشهد الثقافي والفكري منذ بداية التسعينيات بل واكب تمركزها الفكري مع صعود حركة ما بعد الحداثة، التي جعلت من "ثقافة الصورة" عنوانًا لعصرنا، لذا كان البحث الموسع عن تقاطعات الصورة مع حقول معرفية متنوعة مثل علوم الأحياء والكيمياء والطب والتشريح وعلم الإنسان والدعاية والإعلان والإبداع وعلوم النفس وغيرها من العلوم.

وفي ظل هذا التداخل برزت أهمية المقدمات العامة عن مستجدات حقل الصورة، لعرض مختصر تمهيدي حول نظرياتها، ويعد كتاب "الصورة" لمؤلفه العالم الفرنسي جاك أومون[1] المتخصص في حقل الصورة من الكتب المهمة في هذا الميدان، فالكتاب يلبي حاجة القارئ العام والمتخصص على حد سواء لاكتشاف هذا الحقل والإلمام بأهم قضاياه، رغم قدم بعض الأفكار التي طرحها الكتاب باعتراف المؤلف، لكن تأتي أهمية الكتاب فيما ترى المترجمة ريتا خوري في كونه: "يحيط بالموضوع من جميع الجوانب دون أن يغفل عن الجانب الجمالي، وذلك بتحليل واضح ودقيق، إنه مستند تعليمي ينطوي على عدد كبير من الأبحاث، كما يستعرض جميع النظريات المعتمدة في عالم الصورة" (ص 8).

ومن مزايا الكتاب تطرقه لأنواع مختلفة من الصور من مثل: الصور الأوتوماتيكية، والثابتة، والمتحركة، والمرسومة باليد، والتصوير بالكاميرا.

وينبه مؤلف الكتاب منذ المقدمة على أن الكتاب يعد تمهيدًا لمقارابات أكثر تخصصًا حول الصورة، فهو يشير لتعدد تلك المقاربات ويحاول لم شمل التساؤلات المتنوعة حولها، تيسيرًا على الطلاب المتخصصين، فالكتاب يحاول أن يقدم خلاصات موجزة حول الصورة مما قد يستقطب انتباه جمهور أكثر تنوعًا.

ينطلق أومون من أن الصورة في الثقافة الغربية- ويمكن القول في كثير الثقافات أيضًا- تعد نسخة عن مظهر من مظاهر العالم، يلتقطها الفنان أو شخص آخر، برهافة إحساس لينقل لنا معلومات ومشاعر، فالصورة صنو العالم، ولكنها صنو مشوه رغم واقعيتها، ومن هنا، تتعدد أنواع الصور: الصور الذهنية، والحلم، والصورة الشعرية، والصورة الرمزية.. ولكن أومون يحدد لكتابه نوع خاص من الصور يركز على معالجته، فالكتاب يقتصر على تناول الصور "التي تشير إلى العالم بطريقة موضوعية – وإن كان بطريقة غير

مباشرة أحيانًا مثل الرسم التجريدي" (ص 13)، ويرجع هذا الاختيار الضيق لاعتقاد المؤلف بكثرة المشاكل التي يعرفها حقل الصورة والتي تحول دون التناول لميادين ومجالات متسعة تحتاج معالجتها لترو وتأن كبير.

ويكشف الكاتب عن موقفه من حقلين تصدرا أبحاث الصورة منذ 1990 هما: الثورة الرقمية، والوسيطية، فبالنسبة للصور الرقمية فرغم وجود فوارق بين الصورة الرقمية والصور الملتقطة قبل اختراع الأجهزة الرقمية فالأولى تظهر على الشاشة والثانية ورقية، فإنه يرى أنها فوارق غير كافية لنتكلم عن جنس آخر. أما بالنسبة للوسيطية فيرى أنه رغم اللمحات المهمة الموزعة في عدد من المؤلفات حولها، وفي كتب مؤسسها، فإنها لم تصبح علمًا مستقلاً بحد ذاتها، لذا اكتفى فقط بتقديم الاقتراحات حولها.

عالج أومون قضايا الصورة من زوايا متنوع نظر متنوعة، ولكنه ركز بشكل مركزي على ستة مداخل خاصة، هي: المدخل الفزيولوجي ليقف على الأبعاد التشريحية لجهاز الإبصار البشري، والمدخل النفسي، والمدخل الوسائطي، والمدخل الانثروبيولوجي، والتاريخي، والجمالي، هذه المداخل تمثل فصول الكتاب الست، حاول المؤلف خلالها الإجابة عن ظاهرة الصورة من خلال البحث في أسئلة كل مدخل. ويبدأ الفصل الأول بسؤال الرؤية والإبصار من منظور فزيولوجي، حول ذلك العضو المادي المسؤول عن الرؤية.

### إدراك الصورة، كيف نرى الصورة؟

الإجابة البسيطة عن سؤال كيف نرى الصورة؟ هو أن الإنسان يرى بواسطة عينيه، ولكن الرؤية على المستوى التجريبي عملية تفترض وجود عدة أعضاء متخصصة، تنجم عنها ثلاث عمليات متميزة ومتتالية، هي عمليات بصرية، وكيميائية، وعصبية، فبالنسبة للعمليات البصرية فإن العين عضو شبه كروي نصفها معتم وآخر شفاف، فالقرنية تمثل الجزء الشفاف تؤمن مرور الضوء وخلفها القزحية التي تعد عضلة عاصرة، مثقوب وسطها بفتحة البؤبؤ الذي يسمح بمرور كمية أكبر من الضوء؛ ولهذا غالبًا ما شبهت العين بغرفة مظلمة أو كاميرا، فهي بطريقة ما تقوم بالتقاط عدد كبير من الأشعة على سطح ما وتكثيفها في نقطة واحدة، وتلي تلك العملية التغيرات الكيميائية حيث نجد الأعضاء المستقبلة التي تنقسم لنوعين: الخلايا العصبية والخلايا المخروطية، ويحتويان على ملايين الجزيئات المزودة بمادة كيميائية تمتص الضوء – الذي يتحلل إلى تفاعل كيميائي– فالشبكية بمثابة مختبر كيميائي مصغر، تقوم بتحويل الصور إلى معلومات ذات طبيعة مختلفة كليا، وتلي تلك المرحلة مرحلة التحولات العصبية فكل خلية متلقية من الشبكية موصولة بخلية عصبية مرتبطة بها بطريقة معقدة، تمتد بشبكات من الاتصال بالعصب البصري، الذي يتصل بجانب من الدماغ، فهذه المرحلة الأخيرة تمثل معالجة المعلومات، وهي مرحلة لا نعرف حتى اللحظة كيف تنتقل فيها المعلومات من المرحلة الكيميائية إلى المرحلة العصبية.

لكن يبقى السؤال المهم، ما الذي ندركه؟ إن الذي ندركه في تلك المرحلة يرتبط بالظواهر الضوئية التي تصل العين ويتم تحليلها، وهي: الكثافة، وطول الموجة، والتوزيع في الفضاء، ترتبط الكثافة بكمية الضياء؛ فالعين تتفاعل مع المدّ الضوئي الضعيف جدًا والقوي، وكلما ازداد الإحساس بالضوء تزداد الخلايا المتأثرة في الشبكية، وهناك نوعان من البصر يتميزان بسيطرة أحد نوعي الخلايا الشبكية، هما: الرؤية النهارية، وتشغل الخلايا المخروطية، وهي مسؤولة عن إدراك الألوان، وهناك الرؤية الظلامية؛ وتسيطر خلالها الخلايا العصوية وتمثل نوعًا من الإدراك البصري اللالوني، أما طول الموجة فهو مسؤول عن إدراك الألوان وفق أطوال الأمواج التي تصدرها هذه الأشياء أو تعكسها، ويتحكم فيها أيضًا الإشباع اللوني، والضياء المتعلق بدرجة الكثافة الضوئية، والعين أيضًا مجهزة لإدراك حدود الأشياء في الفضاء، عبر توزيع الضوء، فتدرك الحروف البصرية واتجاهاتها، والتعرف على الشقوق والزوايا والأجزاء، بل تمييز الحروف البصرية، وإن كان حجمها صغيرًا جدًا، لكن هذا لا يعني أن جهازنا البصري مجهزًا لتباين درجات الكثافة الضوئية بقدر ما هو مجهز لرصد التغيرات في درجات الكثافة.

هناك مقاربتان رئيسيتان للبعد الفزيولوجي للإدراك البصري في تفسيره، هما: المقاربة التحليلية، والمقاربة التركيبية، تحاول المقاربة التحليلية تحليل الجهاز البصري، بواسطة الضوء، بحثا في بنية الدماغ بهدف إثبات وجود خلايا متخصصة في وظائف أساسية مثل إدراك الحروف والأسطر.. وقد راجت تلك النظرية في الستينيات مع ظهور المعلوماتية، وتصر تلك المقاربة على وجود علاقات وترابطات أنشأتها التجربة، بين المعطيات البصرية والمعطيات غير البصرية، ومن هنا أطلق عليها اسم الترابطية، أما المقاربة التركيبية: فهي خلاف المقاربة السابقة إذ ترى أن الشبكية تحتوي على كل المعلومات اللازمة لإدراك الأغراض في الفضاء لأن جهازنا البصري مجهز بما فيه الكفاية كي يعالجها، وطرحت هذه المقاربة منذ القرن التاسع عشر على يد أتباع القطرانية، مثل هيرينغ، الذي رفض افتاض وجود فترة للتدرب في مجال البصريات، وهناك أيضًا أتباع مدرسة الشكل الذي ذهبوا إلى وجود قدرات فطرية تنتظم وفق قوانين عالمية.

## معلومات الكتاب

الكتاب: "الصورة"
المؤلف: جاك أومون
المترجم: ريتا الخوري
الناشر: لتنظمة العربية للترجمة".
عدد الصفحات: 480 صفحة.
تاريخ النشر: 2013.




### الصورة، الإدراك، والعالم الخيالي:

تأتي وجاهة المقاربة النفسية للصور، من كون إدراك الصورة يخضع للقوانين العامة للإدراك، خاصة ما يرتبط بظاهرة "الانتباه البصري" حيث يركز الإنسان ملكاته الإدراكية والفكرية على غرض معين، وغالبًا ما يتم التمييز بين الانتباه المركزي الذي يقوم بالتركيز على المظاهر المهمة في الحقل البصري، والانتباه المحيطي ويتعلق بالانتباه إلى الظواهر الجديدة على الحقل البصري، ولإدراك خصائص العملية البصرية ظهر ميدان البحث البصري في العلوم النفسية

ليقوم بربط كافة عمليات التثبيت بالمشهد البصري لاستكشافه بالتفصيل، فمنذ الثلاثينات لوحظ أننا لا نرى الصور دفعة واحدة، ولكن من خلال عمليات تثبيت متتالية. يقول آمون: فالنظر المطلع يتنقل بطريقة مغايرة في الحقل الذي يستكشفه، وكما في أي مشهد بصري آخر، نحن نرى الصورة بحسب الوقت، بعد استكشاف ليس ببريء وإدماج هذا التنوع في عمليات التثبيت الخاصة والمتتالية، هو الذي يحدد ما نسميه رؤية الصورة". (ص 62).

ولكن يظل السؤال المحوري قائمًا: كيف ندرك الصور؟ يحصر آمون دراسته هنا، بالصور المسطحة التي ماتزال مع فن التخطيط، والرسم، والنقش، والصور الفوتوغرافية، والسينما والتلفزيون، والصور المعالجة بواسطة الحاسوب. يجمع كل الأنواع من الصور ظاهرة سيكولوجية واحدة، تسمى "الواقع الإدراكي المزدوج للصور، أو الحقيقة المزدوجة للصور"، فرغم أن الصورة في الحقيقة مسطحة كما تراها العين، فإننا نرى فيها أيضا قطعة من الفضاء بثلاثة أبعاد. وذلك لأن الصورة التي تعد قطعة من العالم ثلاثية الأبعاد موجودة فقط من خلال نظرنا. وهناك مصادر ثلاثة لثنائية أبعاد الصورة هي: إطار الصورة وسندها، السطح ذو الخامة نفسها، شوائب التصوير المماثل التي تميز الصورة عن مشهد حقيقي. غير أننا ينبغي أن نعي أنه رغم حضور خاصية ثنائية الأبعاد دائمًا، فإن حقيقية ثلاثية الأبعاد للإدراك لا تكون موجودة داخل الصورة إلا بشكل مدروس، فلقد حرص الرسامون منذ عصر النهضة على اعتماد نظام معين لإظهار ذلك. ومن ذلك ملاحظات دافينشي والتي تتضمن قواعد منها: يجب رسم الأغراض القريبة بالألوان المشبعة أكثر، مع محيط أوضح، وقوام أكثر سماكة، أما الأغراض البعيدة فتكون في أعلى اللوحة، أصغر حجمًا وباهتة أكثر.

غير أننا ينبغي أن نقر بأننا لا نرى هذه الأغراض على أنها ثلاثية الأبعاد حقًا، فهناك أمثلة غير قليلة في الرسم التصويري والتصوير الفوتوغرافي لا نعلم إن كان المصوِّر زاوية أو ركنا .. ويبدو أن الدماغ قرة على اختيار الشكل الأكثر احتمالا من جملة الأشكال الهندسية الممكنة.

من جهة أخرى تنفتح الصورة على قضية إدراك الشكل، ويقصد به الشكل العام الذي يتميز به غرض مُجسد في صورة ما أو رمز لا وجود له ظاهريًا في العالم الحقيقي، أي إدراك الشكل على أنه وحدة. حيث يبدو مفهوم الشكل تجريديًا. هنا تثبت التجارب أولاً: أن الحروف البصرية الموجودة في الحافز هي التي تعطي المعلومات الدورية لإدراك الشكل. ثانيًا: إدراك الشكل يستغرق وقتًا طويلاً. ولقد أسهم علماء النفس والرسامون في تقسيم الحقل البصري إلى منطقتين تفصل بينهما دوائر، أي الصورة/الخلفية الذي يعزى إلى نظرية الشكل (الجشطلت)، وهو المفهوم الذي انتقدته النظريات النفسية التحليلية؛ إذ رأت أن الفصل بين الصورة والخلفية ليس مباشرًا أو عملية أولية، بينما مالت النظرية البنائية إلى أن التمييز بين الصورة والخلفية مسألة حالة تعتمد على التدرب، ورأت نظرية المعلومات المعتمدة على نظرية (شانون وويفر) أن في صورة معينة ثمة أجزاء تعطي الكثير من المعلومات وأجزاء أخرى لا تعط سوى القليل منها.

> فالفن يتعامل دومًا مع مجال بشري بنوع أساسي يتمثل من خلال الحساسية. فقبل اعتراف هيغل بالفن كطريق للخلق وطريقة للولوج للنفس كان مفهوم thchne المعروف في اليونانية على أنه ممارسة وعلم يعني بصناعة النتاجات البشرية، ومن بينها الصور

**الصورة، الوسيط، الجهاز:**

تُظهر الصورة مجموعة ظروف؛ اجتماعية، ومادية، ونفسية، مختلفة في كل مرة، وتحدد بشكل جزئي عمليتي الإدراك والفهم، وتُجند الصورة وسيطًا وجهازًا.

أما عن مفهوم الوسيط، فبعيدًا عن تعدد دلالات الكلمة في الفرنسية (intermediaire) فإنها تدل على هيئة تقوم في الوسط وتتيح التواصل بين حقيقتين أو نظامي حقيقة. وفي ستينيات القرن العشرين شهد التلفزيون تطورًا مذهلاً فدار النقاش حول ترجمة العبارة الإنجليزية Mas media، وظهرت معها الكلمة اللاتينية medium التي سرعان ماتم التخلي عنها لصالح وإيجاد الكلمة الفرنسية الغربية medias التي احتوت مشكلة وسائل الاتصال، لكن لم تحل مشكلة الحقيقة الشكلية المتعلقة بالصورة التي تجعل الورق غير القماش أو الضوء أو الخشب.. فعاود مصطلح medium للظهور مرة أخرى ليشير لوسيلة الاتصال كما سبق. ومن البديهي أن علاقة الوسيط الخاص بصناعة الصور بالمواد متنوعة ولا حصر لحدودها؛ فالورق والكارتون والخشب والحديد والزجاج والحجر والبلاستيك ... كلها وسائط للصور، فمن الغير المجدي إعطاء نمطية شاملة، لتنوع المواد تشابكها من جهة، ومن جهة ثانية، فبوسعنا رسم فلم أو عرضه أو القيام بالاثنين معًا. وذلك لن يطلعنا على ماهية الرسم أوالسينما أو التصوير كوسيط.

في مقابل هذا التنوع الوسائطي للصور يقترح آمون تصنيفا ثانيًا هو: الصورة المعتمة، والصورة-الضوء. فهناك صور مطبوعة معتمة نحصل عليها بتراكيب أصباغ ملونة على سطح- سناد ما يسمى سند الرسم. وهناك صور معروضة نحصل عليها بالتقاط حُزمة ضوئية. ونلاحظ من خلال هذه التفرقة أن الصور المطبوعة يمكن التلاعب بها بشكل أسهل، ومتحركة أكثر فهي غرض يمكن أخذه للبيت، ولرؤية الصورة المطبوعة لابد من وجود ضوء ما. أما الصورة المعروضة فيصعب تحويلها فهي كيان واحد يؤخذ بكليته أو لا يؤخذ. خلاصة القول: هناك نوعان عامان من الصور: نوع يضم الصور المطبوعة على أشياء يراها مشاهد حرّ الحركات ويمكن تناولها باليد. والنوع الآخر: فيشمل صورًا يتم عرضها، ويكون حجمها كبيرًا بشكل عام ويراها عددًا كبيرًا من المشاهدين في الوقت نفسه، في مكان معد لاستقبال العرض. يفتح الحوار حول أنواع الصور في علاقتها بالوسائط استكشاف علاقة الوسيط بالصور على صعيدي: الفضاء والزمن. فالصور شيء من الأشياء الموجودة في العالم، فهي تحتل مكانا في الفضاء ولها علاقة بالوقت.

ومن المفاهيم الشائعة أيضًا في إدراكنا لفضاء الصورة مفهوم (تأطير الصورة) إذ هو "معادلة بين عين المنتج، وعين المشاهد"، هنا نجد مفهوم التأطير (Cadrage)، الذي ظهر مع السينما ويعني العملية الفكرية والمادية التي تعطي صورة تتضمن حقلاً معينًا نراه من زاوية معينة، مع بعض أشكال الحدود المحددة.

**وظائف الصورة وأوساطها، أنثروبولوجيا الصورة:**

في هذا الفصل يقدم المؤلف مدخلاً للصورة من وجهة نظر علم الإنسان، أو نحو علم الإنسان في الصورة؛ فالصورة يمكن أن تشكل محورًا تتشكل حوله دراسة علم الإنسان، لكن مع ذلك لم تظهر فكرة دراسة علم الإنسان للصورة أو "دراسة علم الإنسان في المجال المرئي" إلا قرابة القرن العشرين، ولقد شكل سؤال: لماذا نستعمل الصورة؟ بداية الاهتمام بها فكان البحث في وظائف الصورة، وإجابة السؤال بل السؤال نفسه ليسا بديهيين في زمن نجد فيه الصورة في كل مكان، بل إن الصورة من النتاجات البشرية الأكثر قدمًا، وغني بالمعلومات، عن أسلافنا الأقدمين. وتنوعت مظاهرها الدينية والوثائقية والرمزية عبر التاريخ الإنساني فضلا عن إثارة الإعجاب وعلاقتها بالجمال والعمل الفني والقيم الفنية. وتتوزع وظائف الصورة وفق عدد من الميادين على النحو الآتي:

**الصورة الدينية**: هناك في بعض الديانات استعمال للصور في إطار ممارسة شعائرية ما، كما في المسيحية والهندوسية والبوذية والشامانية. على عكس ديانات أخرى تزدري الأيقونات.

**الصورة كرمز**: ينتج الرمز عن عملية مجازية، إذ يربط مدلول بدال ليس له في الأساس، وما يميز الرمز عن المجاز هو جانبه البراغماتي، كما أن المجاز وليد خلق فردية، بخلاف الرمز إذ لا وجود له إلا باعتراف جماعة ما. ومن شأن الصورة نقل الرموز، ولكن وفق عوامل اجتماعية- ايديولوجية معينة.

**الصورة كمستند**: يشير مصطلح المستند إلى كل نتاج بشري يهدف إلى حفظ المعلومات، ونقلها. وما يميز كل صورة تقريبًا وظيفتها القائمة على التزويد بمعلومات حول الواقع، ولكن الصورة الشديدة الرمزية مثل الأيقونة تتمتع بقيمة توثيقية قليلة جدًا، فالرسومات التي تتناول موضوعًا مقدسًا في الحضارة المسيحية لا تفلت من موضة الأزياء، التي تختلف في مشهد صلب في القرن 13، عنها في المشهد ذاته في القرن 16، فالأكسسورات تختلف. بمعنى آخر، تكون الصورة مستندًا حين تعطي صورة مشابهة عن الواقع.

**اللذة التي تولدها الصورة، الجمالية والفن:**

للصورة وظيفة تمثيلية وتثقيفية، وهي وظيفة حديثة نسبيًا، فالفن يتعامل دومًا مع مجال بشري بنوع أساسي يتمثل من خلال الحساسية. فقبل اعتراف هيغل بالفن كطريق للخلق وطريقة للولوج للنفس كان مفهوم thchne المعروف في اليونانية على أنه ممارسة وعلم يعني بصناعة النتاجات البشرية، ومن بينها الصور. ومع التطور الاجتماعي والقيمة التي احتلها الفن على صعد متنوعة، كان ظهور علم الاجتماع المرتبط بالفن، فتمحورت منذ قرن الكثير من دراسات علم الاجتماع حول الإنتاج والمنتجين ومكانتهم الاجتماعية، وتلقي الأعمال والفارق بين الذوق المتوسط والمميز.

**مقتطفات من تاريخ الصورة:**

في هذا الفصل لم يهدف آمون إلى تأريخ أجهزة الصورة، ولا وضع قائمة لتطورها، بل الوقوف عند محطات وأوقات أساسية في وجود الصورة التاريخي والجوهري، بشكل مقتضب، منذ ظهورها وصولاً إلى التغيرات الحديثة، وذلك عبر استخلاص قيم عامة بعيدا عن سرد متسلسل لأحداث.

**ولادة الصورة**: نحن نعلم أن إنسان العصر الحجري كان ينتج صورا، منذ اكتشاف مغارة ألتاميرا، 1879م، وتأكدت تلك الحقيقة في القرن العشرين مع اكتشاف عدد وافر من الكهوف والمغارات التي قدمت عددا من الصور المؤثرة في واقعيتها.

**البورتريه والأيقونة**: للوصول لتصوير وجه بشري بل لشخص ما، ووجه مفرد، كان لابد من علاقة مع المقدسات الموت، ففي اليونان القديمة استقبلت النصب الجنائزية صورة الميت شيئًا فشيئًا، وكأنه إظهار لوصوله للعالم الثاني، وقد يكون ذلك استراتيجية ردعية تحول دون عودته، وهو ما يسمي تقريبًا بورتريه جنائزي. أما البورتريه الحديث، فابتداءً من القرن 15 وعى الناس ما يسمونه اليوم بورتريه، وهي صور أرادوها متشابهة لأفراد يمكن التعرف إليهم وتسميتهم بشكل افتراضي على الأقل، وعلاقة البورتريه بالاسم علاقة تفرد فكل واحد منا له اسم خاص به وبورتريه خاص به وحده. فكلاهما يعبر عن الهوية.

**عظمة المنظور وسقوطه**: يعد المنظور مظهر من مظاهر التحول الهندسي البسيط والشائع، يسمى تشابه الوضع. ومن هنا، كان السؤال هل يجب أن تعتمد الصورة التي تهدف لتمثيل الواقع، اتفاقات مماثلة؟ فإن كان الجواب: نعم فيكيف يمكننا نقل الشروط الطبيعية الحقيقية في نظرنا؟ ولكن لا يمكن نقل تمثيل الفضاء في الصور البسيطة مثل اللوحات الفنية، والصورة الفوتوغرافية، والفيلم إلا بشكل جزئي. وهناك نوعان أساسيان مهمان من المنظور هما: المنظورات التي لها مركز، والمنظورات على خط مستقيم.

**الصورة المتحركة**: لم يكن اختراع الصور المتحركة فوريًا فقد استغرق قرنًا كاملا (19)، وجاءت حركية الصورة نتيجة اختراعات متباينة، وتعلقت في بداياتها بمظاهر ثانوية مبدئيًا عن النشاط الاجتماعي، مثل الألعاب، وثمة أجهزة كثيرة مهدت السبيل لتلك النقلة الخاصة بالسينما.

**المصائر الحالية للصورة**: تمتاز الاختراعات بكونها الحافز الذي يشجع على الاختراعات، بلا نهاية، وثمة سجلان من الاختراعات تمتعا بنوع خاص من الاهتمام هما: الفيديو، واختراع الصور الرقمية.

**قدرات الصورة:**

يتعلق هذا الفصل الأخير، بالوقوف عند قدرات الصورة التي أظهرتها، ومازالت تظهرها، رغم التحولات التي شهدتها على مدار العقود الأخيرة. ويحصر جاك آمون هذه القدرات في ثلاث عناوين كبيرة دالة على مهمات أو قدرات أساسية هي:

1 - الحديد والإخبار، 2 - التعبير، 3 - التمثيل والتقديم.

-**التحديد والإخبار**: علاقة الصورة بالمعنى، تؤدي إلى الاهتمام بالجزء المخصص للكلام الشفهي في الصورة، فلقد قامت المقاربة السيميائية على أساس أن اللغة النموذج والقاعدة لكل ظاهرة من ظواهر الاتصال والتحديد، بل ذهب ميتز إلى أنه لا وجود للرموز الأيقونية في حد ذاتها إلا بالنسبة إلى الكلام الشفهي. لكن من الصعب وفق تجارب عدة مقارنة الطريقة التي تنقل بها الصورة واللغة المعلومات، ولهذا تبنت مدارس سيميائية كبيرة لهذه الفرضية، إما لأظهار الفوارق بين المعنى الذي تعطيه الصورة والكلمة، أو عكس ذلك، لإبراز أوجه التشابه والعلاقات الضرورية بينهما. أما على صعيد تفسير الصورة، فهي تخضع لمسألة التفسير العامة للنصوص وفلسفتها العامة.

-**التعبير**: المعنى المباشر للتعبير قائم على دفع شيء ما للخروج، ولكن هناك إجابات مختلفة حول تفسير ماهية هذا الشيء، والوسائل التي يعتمدها العمل الفني ليكون تعبيريًا. وميز آمون بين أربع تحديدات كبيرة للتعبير هي: التعبير بالمعنى البرغماتي أو المشاهدي، ويعني أننا نصف بالتعبيري كلّ ما يخلق نوعًا من الحالة العاطفية عند من يتوجه إليه. وهناك المعنى الواقعي، إذ نصف بالتعبيري كل ما يعبر عن الواقع، وفق هذه النظرية، فإن عناصر التعبير هي عناصر المعنى/ معنى الواقع. وهناك التعبير بالمعنى الذاتي: إذ نصف بالتعبيري كل ما يعبر عن فرد، وبشكل عام، كل فرد مبدع. أخيرًا، هناك التعبير بالمعني الشكلي، فالتعبيري كل عمل يكون شكله تعبيريًا، وهؤلاء المنظرين يؤمنون بتعبيرية باطنية للشكل، إما بإسناد شكل العمل لفهرس من الأشكال يوضح تعبيريته. أو التفكير في الشكل وكأنه مجال حي وعضوي.

-**التمثيل، التقديم**: كلمة التمثيل مشحونة بطبقات من المضامين يصعب نسب معنى واحد لها لا غير، فهناك التمثيل المسرحي، والتمثيل النيابي، وتمثيل الصورة، وغالبًا ما نميل إلى الخلط بين مفهوم التمثيل، ومفهوم التماثل، ولطالما كانت الصور التي ينتجها الإنسان تماثلية نوعًا ما، منذ الرسومات الجدارية واختراع التصوير الفوتوغرافي. لكن يعني التمثيل المطابقة فالفكرة المحورية وراء التمثيل وتأسيس البديل تفترض جزءا كبيرا من العشوائية والاتفاق، ومثال المسرح واضح لأن الأشكال المسرحية تلائم سياقًا ثقافيًا معينًا، ولا يكون لها أي معنى ولا مغزى خارج إطاره. وبشكل معاكس هناك من المنظرين الذين رأوا أن هناك بعض تقنيات التمثيل أكثر طبيعية من غيرها، وخصوصا فيما يتعلق بالصور.

مهما يكن من أمر، تظل قدرات الصورة غير محصورة، إذ تظل فاعلة على مستويات لا حد لها، بل تظل الصورة- حتى الأكثر تفاهة- تظهر لنا كظاهرة خاصة. ورغم غموض مفهوم صورة وتنوعه، تظهر الصورة أيضًا مجالاً منفردًا في جربتنا وفي حياتنا.

# ملامح الاغتراب في رواية (بيت النَّخيل)



**د. أحمد تمَّام سليمان**

أستاذ البلاغة والنَّقد
كليَّة الآداب - جامعة
بني سويف- مصر

طارق الطَّيِّب: أديبٌ سودانيُّ الأصل، وُلد في الثَّاني من شهر يناير سنة 1959م، في حيِّ عين شمس بالقاهرة، ثُمَّ سافر سنة 1984م إلى فيينا حيث أتمَّ دراسته في فلسفة الاقتصاد، ومازال يعيش في فيينا حيث يُدرِّس في ثلاث جامعات بها إلى جانب كتاباته الأدبيَّة المتنوِّعة. كما حصل على منحة إلياس كانتي (Elias Canetti) في فيينا سنة 2005م، وزمالة برنامج "الكتابة العالميّ" وبرنامج "بين السُّطور" بجامعة أيوا في أمريكا سنة 2008م. وقد نشر خمسة دواوين شعريَّة وروايتَيْن ومجموعتَيْن قصصيَّتَيْن ومسرحيَّةً واحدةً. وقد لاقتْ مؤلفاته رواجًا لدى الشُّعوب الأخرى، فتُرجمتْ إلى اللُّغات: الإنجليزيَّة والفرنسيَّة والألمانيَّة والأسبانيَّة والإيطاليَّة والرُّومانيَّة والصِّربيَّة والمقدونيَّة. كما أسهم بترجمة نصوص أدبيَّة من لغات أخرى. كذلك شارك في بعض المهرجانات الأدبيَّة الدَّوليَّة، وعُيِّن سفيرًا للنَّمسا لعام الحوار الثَّقافيّ الأوروبيّ 2008 ((Ejid م. وحصل على عدد من الجوائز، منها: الجائزة الكبرى للشِّعر في رومانيا سنة 2007م، ووسام الجمهوريَّة النَّمساويَّة تقديرًا لأعماله الأدبيَّة والتَّواصل الأدبيّ محليًّا وعالميًّا سنة 2008م. وعيَّن جهاز تنظيم شئون السُّودانيِّين العاملين بالخارج جائزةً باسمه للمبدعين خارج السُّودان، هي "جائزة الأديب طارق الطَّيِّب" بدءًا من سنة 2013م.

ولقد أكَّد الكاتب طارق الطَّيِّب أنَّه أنجز روايته "بيت النَّخيل"، [طبعة الهيئة العامَّة لقصور الثَّقافة، سلسلة آفاق عربيَّة، العدد (175)، القاهرة- مصر، 1435هـ/ 2014م]، بين مدينتَيْ فيينا وأسوان، وبين سنتَيْ (1998م) و(2005م)، أي أنَّه ظلَّ يكتبها خلال سبع سنوات متوالية، بين وطنه وغربته؛ لذلك خرجت الرِّواية في حوالي أربعمائة وستَّ عشرة صفحةً، ورغم هذا النَّصِّ الهائل فإنَّ الكاتب أحكم أدوات سرده الرِّوائيّ، ولَمْ يشعر المتلقِّي بالملل، بل بالإمتاع من خلال تنوُّع الأحداث الرِّوائيَّة، ودقَّة الوصف في المشاهد، وعنصر التَّكثيف البادي في تنامي الأحداث. فلعلَّ خبرة الطَّيِّب في كتابة القصَّة القصيرة هي الَّتي جعلَتْهُ يمسك بتلابيب السَّرد الرِّوائيّ فلَمْ يقع في فخِّ التَّرهُّل، كما يلمس المتلقِّي أنَّ الرِّواية تتقاطع مع السِّيرة الذَّاتيَّة للكاتب.

واستهلال الكاتب روايته "بيت النَّخيل" يكشف عن روح الاغتراب الذي يستشعره، فهو العربيُّ الأصل المقيم

في فيينا، التي كتب عنها رواية أخرى هي "الرّحلة 797 المتجهة إلى فيينا"، [طبعة دار العين، القاهرة- مصر، 1435هـ/ 2014م]. وقد صدرت الرّوايتان في مصر في سنة واحدة. فيستشعر الطّيّب الغربة حيث ينطلق من فكرة مؤدّاها أنّ المدن الفقيرة حانيةٌ على أصحابها، بينما تكون المدن الغنيّة قاسيةً على أصحابها. وتوالي الأسئلة الإنكاريّة في صفحة واحدة ما هو إلّا حديث النّفس عن غربتها: لماذا أنا هنا؟! وماذا أفعل في هذه المدينة؟! ولماذا لا أعود؟! وكيف أحلّ هذه الوَرْطَة؟! وكيف أخرج بأقل خسائرَ من هذه اللُّعبة التي لا يمكن الانسحاب منها؟! وكيف أستمرُّ في الحياة دون أن أموت فيها؟!

وشعور الكاتب بعدم التّوافق مع الواقع وعدم انسجامه معه، بدا من خلال وصفه الدّقيق لأثاث شقّته الّتي يقطنها، فلا الشّقّة متميّزةٌ موقعًا، ولا الأثاث متميّزٌ توافقًا. وذلك لا يخلو من الرّمزيّة، الّتي قد تحيل الأمر إلى وطنه العربيّ غير المتميّز حضاريًّا، وأبناء أمّته غير المشاركين في الحضارة اليوم.

فيقول الكاتب عن موقع سكنه: "أسكن في الدّور الأخير من بناية قديمة نجت من دمار الحرب العالميّة الثّانية، لكنّها لم تنجُ من الزّمن، لم يُجدّد شباكٌ فيها ولا حتّى بلاطةٌ واحدةٌ. الأدوار العليا في مثل هذه البنايات القديمة لا يفضّلها سكان هذه المدينة لأسباب كثيرة؛ أبسطها غياب المصاعد، وضيق درجاتها الحلزونيّة، بمداخلها المعتمة، وبرودتها القارسة، ورطوبتها".

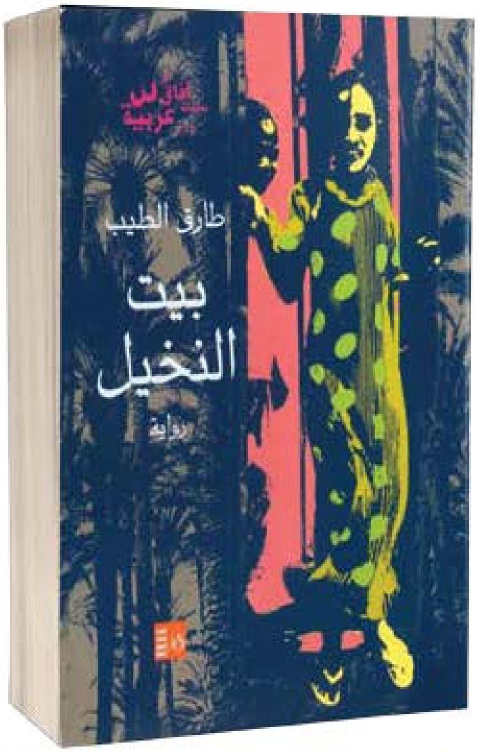
ثمّ يفيض الكاتب في وصف أثاث شقّته، قائلًا: "أثاث شقّتي مبعثرٌ في شكل عبثيّ، مثل سوق للخردة والرّوبابيكيا، ليس هناك قطعة أثاث واحدة في الغرفة تشبه الأخرى: دولابٌ قديمٌ بنّيٌّ غامقٌ، ضلفةٌ منه لا تنفتح أبدًا، والأخرى لا تنغلق أبدًا، إلى جانب كرسيّ معدنيّ حديث لعلّه من مستشفى، وآخر من البلاستيك ربّما من مطعم رخيص، كنبتان واحدةٌ مخطّطةٌ مثل جلد الحمار الوحشيّ، والأخرى جلديّةٌ حمراءُ فاقعةُ اللّون كأنّها من بيت متعة. المائدة المائلة بيضاء من خشب قشرة الأبلاكاش من شركة إيكيا، عليها بقعٌ لحروق سجائرَ، وشروخٌ كأنّها كانت في سجن تعذيب. الأرضيّة من مشمّع رخيص بلون أحمرَ محروق. لن أتحدّث عن المطبخ، وغرفة النّوم الضيّقة، وسريرها الذي يبدأ في الصّرير بمجرد اللّمس. الشّقّة تكاد تصلح كمتحف من القرن الماضي، لولا ورق الحائط الذي غيّرته لينقلني نفسيًّا إلى مكان آخرَ أحبّه". وهذه الجملة الأخيرة تعبّر عن أنّ التّغيير الواقعيّ من حوله ليس سوى تغيير ظاهريّ لم يتطرّق إلى تغيير الجوهر!

إنّ الوعود الزّائفة بين المالك والمستأجر تمثّل مشهدًا رائعًا في الرّواية، وهو مشهدٌ رمزيٌّ لأوروبا الّتي تمتلك، والعرب الذين يتسوّلون منها، لدرجة جعلتهم لا يتسوّلون سوى الأحلام الزّائفة التي ليس إلى تحقيقها من سبيل، لكنّ العرب يرتضون من أوروبا بالأحلام؛ لأنّهم لا يملكون من واقعهم إلا السّراب!

ويوضّح الكاتب طريقة الحيلة التي تتحصّل بها مالكة الشّقّة على إيجارها منه، ثم تمنّيه بوعود زائفة فقدت مضمونها وصارت في الظّاهر كالعبارات المشكوكة التي يلقيها المرء على صديقه وعدوّه على حدّ سواء، فيقول: "تأتي في أوّل يوم من أوّل كلّ شهر لتأخذ إيجارها دون إبطاء، لا يهمّها أن يكون اليوم يوم سبت أو يوم أحد أو يوم عيد. تصعد الأدوار الخمسة سريعةً حتّى يكاد نفَسُها ينقطع، تكون لطيفةً ظريفةً حتّى تأخذ الإيجار منّي ثم تفرُّ من أمامي خفيفةً كالحمامة. تخشى من تذمُّري الصّامت أن ينفجر. أعرف أنّها تكسب جيدًا من هذه الشّقق العديدة التي تملكها ومن قروض البنك، وأعرف أنّ تصليح هذا الخراب لن يكلّفها الكثير، لكنّها تتّكئ على صبري وفقري وقلّة حيلتي. تعدني في كلّ زيارة بتصليح أشياء كثيرة خربانة في الشّقّة، وتتصل أمامي، لا أعرف بمن؛ لكي تُظهر عليَّ المشهد، لكنّها لن تُصلح أيّ شيء على الإطلاق، وعليَّ أن أكرّر رجائي هذا في كلّ إطلالة لها، وأن تكرّر هي وعودها، حتّى أصبحت هذه الرّجاءات والوعود جملًا مثل طقوس السّلام والوداع".

ولقد استعمل الكاتب عددًا من الألفاظ الدّائرة على ألسنة العامة مما يُستعمل في الحياة اليوميّة، وبعضها أصله عربيٌّ والآخر معرّبٌ، والكاتب إذ يعمد إلى استعمال الشّائع من الألفاظ ليكون المشهد الروائيّ أكثر التصاقًا بالواقع المعيش الذي أراد التّعبير عنه، وهذا من شأنه أن يحمل المتلقّي على مشاركة الكاتب في نصّه الرّوائيّ، فيجمل متواليات في صفحة واحدة يقول: "في الشّتاء يُزرجن الباب"، و"يكحت في الأرض"، و"بيضة واحدة في الثلاجة مدفوشة من أسفلها"، و"رائحتها تكركب بطني"، و"تبدأ البيضة تنشرّ من بين أصابعي إلى يدي الأخرى في خيوط لزجة مقرفة"، و"تسقط البيضة على الأرض في صوت بائخ"! وكلها ألفاظ من مشاهد حياتيّة مزعجة تدلّ على معاناة الكاتب/ البطل بوصفه فقيرًا ومغتربًا.

وعلى مدار الرّواية كلّها نلحظ إجادة الكاتب دقّة الوصف، وكتابة المشاهد بتكثيف بالغ للصّور الجزئيّة والكلّيّة معًا، كما أجاد في عمل حواشٍ على مدار الرّواية كلّها، يشرح فيها للقارئ العربيّ أسماء الأشخاص والأماكن والاصطلاحات النّمساويّة؛ حتّى لا تستغلق عليه، مما أضفى على البعد الأدبيّ للرّواية بُعدًا ثقافيًّا.




## معلومات الكتاب

الكتاب: "بيت النخيل"

المؤلف: طارق الطيب

الناشر: الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، سلسلة آفاق عربيّة، العدد (175)، القاهرة.

عدد الصفحات: 416 صفحة

تاريخ النشر: 2014

والعرب الذين يتسوّلون منها، لدرجة جعلتهم لا يتسوّلون سوى الأحلام الزّائفة التي ليس إلى تحقيقها من سبيل، لكنّ العرب يرتضون من أوروبا بالأحلام؛ لأنّهم لا يملكون من واقعهم إلا السّراب!



# ما يتبقى من الحرب: الحكاية والموقف في (رواية لحن ماثوركا على ميّتين)



غازي سلمان

بغداد - العراق

صدرت هذه الرواية عام 1983، أي بعد أكثر من أربعين عامًا على انتهاء الحرب الأهلية الإسبانية سنة 1936، تلك الحرب التي شهدها الكاتب وهو في سن العشرين عامًا، مشاركًا فيها مع إحدى فصائل (الجبهة الوطنية)– اليمينية – التي قادت انقلابًا عسكريًا ضد الجمهورية الإسبانية الثانية (تأسست عام 1931 بعد انتخابات بلدية فازت فيها قوى اليسار والليبراليون والشيوعيون، حينها غادر الملك الفونسو الثالث عشر العرش، وأُعْلِنَ عن قيام الجمهورية تلك.

ولذا فإن معايشة الكاتب لجبهات الحرب وما شهده من انعكاساتها المأساوية على المجتمع الإسباني وانقسامه بين يمين فاشي منتصر، وبين يسار ديمقراطي مهزوم، قد مكّنه من أن يستوعب جيدًا، تلك النتائج على السلوك الجمعي للمجتمع الإسباني.

وفي ظل تلك المرحلة، كان الكاتب يعمل رقيبًا على المصنفات الأدبية والصحفية، ويتمتع بعلاقة صداقة وشيجة مع الجنرال فرانكو أيضًا. وهي إحدى النقاط السوداء في تاريخ حياته، والتي لم يغفرها له الكثيرون من أدباء ومثقفي العالم آنذاك، سواء الذين شاركوا في الدفاع عن اسبانيا الجمهورية فعلاً، امثال همنغواي وجورج أورويل وأندريه مارلو والشاعر الإنكليزي جون كونفورد الذي كان متطوعًا ضمن مجموعة تسمى (أنا اسبانيا) وقتل خلال الحرب، أو الذين ساندوها عن بعد، غير أن الكاتب برر عمله ذاك، إنه من أجل كسب العيش، وهو تبرير لم يشفع له في حينه، لكن يبدو أن الكاتب قد أصيب بخيبة الأمل شأنه شأن (الوطنيين)

إذ ينتمي، و (الجمهوريين) على حد سواء بعدما استقوت السلطة على الشعب، فعانى من سطوة النظام حينذاك بمنع روايته (خلية النحل) في اسبانيا فاضطر إلى نشرها في الأرجنتين عام 1951، وهي رواية تنتقد الأوضاع في اسبانيا فرانكو.

اختار الكاتب – مدينة غاليسيا – وهي مسقط رأسه عام 1916، نموذجًا، وتقع إلى الشمال الغربي من اسبانيا،، مجتمع ريفي متخلف يحتكم إلى – قانون الجبل- "ضميره المجتمعي" الذي تنضوي فيه منظومة من الشُؤن الأسرية، والعلاقات الاجتماعية وفولوكلور متجذر، بحيث لا يمكن ترك تصفية الحسابات الشخصية إلى القضاء، وخصوصًا فيما يخص الثأر للقتيل، فالقاتل لابد أن يقتل، إنه مجتمع منظم وفق معاييره الأخلاقية المتوارثة، حيث الرغبات الوحشية في القتل والزنا، والممارسات الشاذة مع الحيوانات والأطفال، تصطبغ بالعفوية كسلوكيات، وعادات وممارسات يومية،، مجتمع منظم، في مواجهة فوضى الحرب التي ستلقي بظلال نتائجها وتفرضها قسرًا على طبيعة السلوك الفردي، وعلى قيم المجتمع ككل:

(كابوكساتولا كانت تروض الدجاج والأفاعي، وتجعل الثعالب ترقص – الفالوب- بفرك مؤخراتها بقرن قنيفذة حار شُقّ نصفين، كل النساء مارسن الفاحشة مع كلب أو مع طفل غرير، هذه عادة من عاداتهن وسن الشباب يشفع كل شيء،، أما الرجال فيبحثون عن ماعز قرناء كيما يمسكوا بها جيدًا،، هذا الذي تفرضه الطبيعة) الرواية ص27.

ينتقي الروائي (كاميلو خوسيه ثيلا) نماذجه بدقة وحرص شديدين، شخصيات تتسم بالعنف والشهوانية، قَتَلَة، وقتلى مغدورين، زوجات خؤونات، خوارنة يمارسون الزنا في بيوت الدعارة عاهرات، مقاتلي الحرب المأزومين بضياع الأمل، عاهرات ومغفلين، ليحيلهم إلى عالمه الروائي، بتقنية روائية متفردة، وبلغة يتوافر فيها الشعر والنثر الجميل، تتعايش في نسيجها الفضيلة والرذيلة، والواقعية والخيال، كلٌ يروي حكايته وانطباعه وموقفه، حكايات وأحداث، غرائبية وخرافية، تتداخل مكرورة في الأزمنة والأمكنة المختلفة، في دوران لا ينتهي، فتكون الرواية رواية (أصوات) سردية مختلفة، مجموعة مونولوجات، يتصدر رويها الآنسة رامونا وادغا ولبوثان روبين وريموندوكستدلفس كشخصيات محورية، بين جدران بيت للدعارة، فليس من السهولة متابعة أحداث حكاية أو حادثة ما، لأنها تجتزئ أو تتقاطع مع أخرى، غير أن الكاتب استطاع أن ينتقل بسلاسة عبر الأزمنة والأمكنة تلك، من حدث إلى آخر ومن صوت إلى غيره، فيخلق تناغمًا ممسوقًا، وإن يكن متوترًا، شيقًا أحيانًا ورتيبًا في أحيان أخرى ليوفر فرصة إعادة وصل ما تناثر من تلك الأحداث ويطمس الفرق بين ما حدث فعلاً وما يمكن أن يحدث، ويمنح تلك الحكايات برغم غرائبيتها هالة من الصدق والحقيقة.

لقد ترك الكاتب – رواته – يحكون ويتحاورون دون أن يتدخل في تشذيب منطوق سردهم، دون إقصاء لمفردات أو تعبيرات، لأنها غير مهذبة أو بذيئة، لأنها الأكثر شرعية في قاموس لغتهم حسبما يعتقد، من مثل ذكر الأعضاء التناسلية ووصف لأحجامها، وكذا الشتائم والعبارات التي يُنطق بها في أثناء المجامعة:

(ادفع،،، – دون مركسليدو- دون خوف) الرواية ص27

إنها لغة تتضح عالمًا بتفاوت بين المأساة والتهكم، بين الوصف الواقعي والتخيلي والتعبيرية،، لغة تغلب عليها العفوية الفجة الحية بامتياز:

(روكه – يتمتع ،، كبير،، بفك روكة أزرار بنطاله) الرواية ص17.

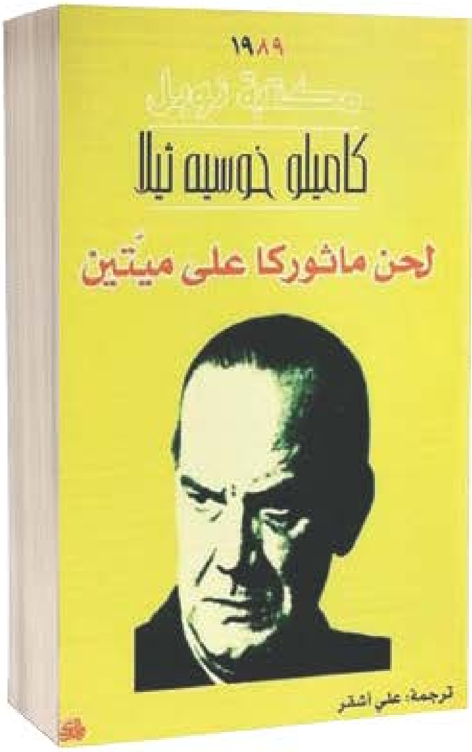
فثيلا لم يتوقف (عند صدم المجتمع الإسباني في الفترة الفرانكوية وما بعدها، بمفردات لم تُستخدم من قبل في الأدب لجرأتها، بل أصدر عددًا من الكُتب التي تنقد فكرة استبعاد كلمات من اللغة لمجرد وصفها بأنها بذيئة، وأصدر قاموسًا يجمع كل الكلمات والتعبيرات الخارجة، خاصةً تلك التي تحمل دلالات جنسية، بهدف الحفاظ عليها كجزء من هوية المجتمع الإسباني في فترة بعينها،،، خوسيه ثيلا طبّق أفكاره بشكل عملي، وفتح بابًا لكُتّاب جيله والكُتّاب من بعده، فصارت الألفاظ النابئة التي تناسب عالم الأبطال استكمالاً لجماليات النص) [1]

يستغرق (كاميلو خوسيه ثيلا) في تفاصيل سلوك شخوصه وهم في أتون الحرب وما بعدها، يتوقف طويلاً متأملاً اسبانيا، وهي كما أحد شخوصه يصفها – روبين لبوثان:-

(اسبانيا صارت جثة، يا موثنا، ولا أريد التفكير في ذلك، لكن يخيفني أن تكون جثة، ما؛ أجهله هو كم ستستغرق من الوقت كيما تنتنها،،،،) الرواية ص295

فإسبانيا لم تضعْ نظامًا ملكيًا ولا جمهوريًا، بل نظامًا فرانكويًا، راح المتحصرون على أشلاء أحلام اسبانيا يفرضون هويتهم وفكرهم ممجدين أنفسهم ومشوهين كل ما يمت للمهزومين – الجمهوريين – بصلة، سنّوا قوانينهم التي تحرم العمل السياسي ليبقى (الفالانج "الكتائب") الحزب الوحيد الحاكم الذي أسّسه فرانكو (الكوديللو زعيم أو أب الأمة) - كما لقب نفسه.

وفي محاولة لإعادة بناء سيرته الذاتية يتوارى الكاتب (وراء القص)، خلف ثلاث شخصيات محورية في الرواية من عائلة واحدة، لتنقية مواقفه المرتبكة التي اتخذها إبان شبابه من الحرب ضد الجمهوريين ومن نظام الجنرال فرانكو في بداية سطوع نجمه، لكنه اكتشف




## معلومات الكتاب

الكتاب: "لحن ماثوركا على ميتَين"

المؤلف: كاميلو خوزيه ثيلا

المترجم: علي أشقر

الناشر: دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع

عدد الصفحات: 361 صفحة

تاريخ النشر: 1999

"متأخرًا" الحقيقة المريرة التي ساقتها أحداث ما بعد الحرب، عبر تداخل شائك بين الحقيقي والوهمي، بين الواقعي والتخيلي بين العفوية الفجة والقصدية.

الشخصية الأولى هي شخصية روبين لبوثان، قارئ نهم للشعر ويكتبه أيضًا، وقد بدأ (كاميلو خوسيه ثيلا) حياته الأدبية شاعرًا وقارئًا للشعر الإسباني أيضا، هنا يتدخل صوت – الروائي متحدثًا عن روبين:

(ويقرأ روبين لبوثان ما كتبه ويصلح بعض العبارات الركيكة أو المكررة،،،، تذكّر الآن، ألان بو مرة أخرى، أفكارنا كانت بطيئة وحزينة وذكرياتنا غادرة ذاوية،،،) الرواية ص331.

والروائي كان قد اختار ذات المقطع من القصيدة لإدغار ألن بو في متن الرواية

"يفكر روبين لبوثان أحيانًا في الأحداث.":

(المذابح تنظم لإثارة خيبة الأمل وتأنيب الضمير،،،،

ارجعي إلى التاريخ منذ الإمبراطورية الرومانية حتى يومنا هذا، ترى أن المذابح لا تسوّي ولا تحل شيئًا، وإنما تعرقل أشياء كثيرة لفترة طويلة جدًا، أحيانًا، تخنق جيلين أو أكثر وتزرع البغضاء، حيث تجري) الرواية ص 178.

(روبن: يبدو إني أخطأت خطأ كبيرًا، يا مونتشا، لعلني أنفقت وقتًا في الحكم على الأمور والاحتقار، وبذلك لا يمكن العيش أيضًا فالحياة تسير في دروب أخر، وأنا جد خائف، أخاف أكثر مما تخافين وافكر ان البشر سيظلون يديرون هذا الجنون خلال خمسين عامًا لأن ما يجري جنون ويجب التصرف بحذر مع مهرجيه الأبطال الدينيين والسياسيين لأنهم لا يفكرون ..) الرواية ص 264.

(أنا حزين يا مونتشيا، وخائف جدًا، هذا الوضع رهيب، وإذا انقلبت الحرب لصالح الوطنيين، فسوف يكون الوضع أسوأ، لا تسأليني عن السبب، لا أعرف أن أقول لك، ولا أريد أن أقوله) الرواية ص243.

يمكننا بوضوح أن نَعي جيدًا إن ما يتحدث به روبين هنا أو في صفحات أخرى من الرواية مثل إحراق الكتب والصحف التي لا تتساير مع أيديولوجية النظام، هي ليست وجهات نظر مجردة بل كان يتحدث عن وقائع تجري في واقعه آنذاك وقد عايشها الكاتب وكان يضمر آراءه فيها، منحازًا لليمين الإسباني. وقد عين رقيبًا على المصنفات الأدبية والصحف كما ذكرنا آنفًا.

والثانية هي شخصية المدفعي دون كاميلو الذي جرح في الحرب، ولد في نفس القرية التي ولد بها الكاتب (بَدرون) ويتماثل اسمه مع اسم الكاتب. وقد التحق في الحرب في ذات العمر الذي التحق به "ثيلا" وهو سن العشرين، لم يلحظ له نشاط مميز في الرواية لكنه كان رفيق حرب وابن عم لـ (ريموندوكسندلفس).. إلاّ أنه كان صاحب القرار في اختيار شخصية مَن سيأخذ بالثأر لمقتل زوج آدغا – ثيدرانسِغاده – وآفوتو – في الاجتماع العائلي الكبير.

إنّ كانت شخصية (دون كاميلو) غير مؤهلة لتأخذ دورًا محوريًا إلا إنه كان بمثابة الظلّ لشخصية ريموندوكسندولفس وهو الشخصية الثالثة التي توارى خلفها الكاتب ريموندوكسندلفس إنه شخصية مثقفة كما يصفه الكاتب في الاجتماع العائلي لاتخاذ قرار الأخذ بالثأر (ريموندوكسندلفس لا يزال محزونًا كئيبًا، ولا يخالط أحدًا، لكن ثقافته الجيدة ذات عون له..) الرواية ص327.

إنه دائم الحزن وكثيرًا ما يتحدث بشجاعة منتقدًا الحرب ومن ثم نتائجها، وكأن الكاتب يلقي بالكلمات التي يرغب بها هو، في فم هذه الشخصية لكي ينطق بها، يتحدث ريموندوكسندلفس:

(الجريدة الرسمية أسوأ من الحرب ذاتها، قد لا يُصدق ذلك لكنه حقيقة قائمة كهيكل معبد، ولا تشك فيه، الجريدة الرسمية سلاح الجبناء الخرعين، الذين سيصبحون المنتصرين الكبار الغالبين حتى خمسين عامًا قادمة أو تزيد، أُمِرٌ بمصادرة البونوغرافية الماركسية والملحدة بعامة وتدميرها (أمراض الروح تنشأ من القراءة) يلغى التعليم المدرسي المختلط لأنه يثير الاضطراب) الرواية ص 283.

(ستقع هنا جرائم كثيرة، وهي تقع بحماقة كبرى، لكن الأسوأ تقهقرنا جميعًا، سيكون تقهقر البلد، يا لبؤس إسبانيا، أسوأ هذه الانفجارات انتصار السوقية) الرواية ص 218.

لو أُفترضَ إن نجمع تلك الشخصيات الثلاث في شخصية واحدة، حيث لا تناقض بينها، فإنها ستتقارب كثيرًا من شخصية الكاتب لكنها ستتقاطع مع سيرة حياته، في ظل النظام الفرانكوي. ولأمكننا أن ندرك أن الكاتب كان يرغب فيما لو أنه تبنى تلك الآراء في حينه، وهو أمر ربما يعرضه للتصادم مع نظام فرانكو الذي كان – ثيلا – صديقًا له.

إن تماهي الكاتب في شخصياته، يُعدُّ كشف متقدم ومهم لحياة كاميلو خوسيه ثيلا نفسه، فالحرف نسخة من خالقه في بعض الأحيان.

من بين عديد حكايات حوادث القتل، التي تزخر بها الرواية، تتفرد ثلاثة أحداث قتل:

* مقتل لاثروكودسال عام، 1920 وهو مستظلاً شجرة تين، في (مليلة) إبان الحملة العسكرية الإسبانية لاحتلال المغرب، على يد مواطن مغربي، هذه الحادثة تُروى، كذكرى، لكنها تنبئ ومنذ الصفحة الأولى عن ثيمة الرواية (الموت قتلاً)، وتشي عن قسوة الحرب في تشويه حتى التأمل الذاتي، وساهمت في شد وصال الأحداث الأخرى للرواية في إيماءة تتجاوز الحرب وما بعدها. كما ان لغة الرواية تنعطف حثيثًا بعد هذه الحادثة من أسلوب (الحكي) الغرائبي إلى لغة السرد الواقعي..

(القتيل الأخير لما يُقتل بعد، يوجد دائمًا قتيل معلق في هذه القصة التي لا تنتهي، كسلسلة متصلة من القتلى، سلسلة تحركها العطالة، ربما كان لاثروكود سالغروباس، روبيستيانوغروباس نفسه، وقد لا يكون، تلك الحرب جرت منذ أمدٍ بعيد) الرواية ص 348.

* مقتل (آفوتو) من عائلة – غاموثو- الكبيرة التي ينتمي إليها كل من – آدغا –إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية وأخيها- غودنثيو- الأعمى عازف لحن الماثوركا[2]. وقد قتل (آفوتو) عام 1936، غدرًا على يد – موتشو- فابيان مانغيلا- ابن القحبة ذو العلامات التسع – التي تتسم بكل صفات النذالة والغدر ورقعة من جلد الخنزير على جبهته)، هذه الحادثة تَسم أحداث الرواية بتفاصيلها في دوران لا ينقطع إلا بمقتل القاتل.. ويعزف غودنثيو- – لحن الماثوركا- مرةً حزنًا على مقتل آفوتو

(هذا اللحن أهديه إلى ميت لم يبرد جسمه بعد) الرواية ص237.

ومرة أخرى سيعزفه فرحًا، لمقتل – فابيامننغيلا – موتشو

– * مقتل – فابيان مانغيلا – موتشو – في الجبل عام 1940 حيث تظل تنهش به كلاب تانيس حيًا حتى مماته، لتزيل الرماد الذي ما فتئ يبرد عن وجه الحرب فيتكشف استمرار تأثيرها المفجع في تأطير سلوك القتل والانتقام، حين لم يكتف المنتقمون منه، بل راحت –آدغا تنبش قبره لتستخرج الجثة المتعطنة وتلقيها لخنزيرها الذي سوف توزع لحمه مثل قربان على الأقرباء – المجتمع.

( نبشت الميت الذي قتل زوجي بيدي هاتين، وساعدتني بنتي بينيثيا، لا أحد غيرها، إن اللّه سيغفر لي. إن سرقت منه ميتًا لأن الموتى ملك اللّه ... كانت الديدان تتساقط من الميت، ألقيت بجثته إلى الخنزير، الذي أكَلتُهُ، فيما بعد .. وزعتُ قسمًا من اللحم على الأقرباء كيما يتذوقوه ويبلعوا أصابعهم من وراءه) الرواية ص 343.

إن الانتقام الوحشي هذا في استهلاك لحم القتيل في بطون الآخرين، "المجتمع"، و تَمَثُّلُ لحم القتيل في الأجساد بمعنى تمثّلُ نمط الانتقام في النفوس كسلوك، وأخلاق وتماهيا للحدّ الفاصل بين الإنسان والحيوان، في غاليسيا، يتسق هذا مع تكييف لحن الماثوركا وعازفه (غودنثيو) لعمليتي القتل مع حالتي الحزن العميق لمقتل قريبه "آفوتو" والفرح الغامر تنفيذ الثأر له بمقتل قاتله:

– لم لا تنوع قليلاً ؟

غودنثيو: (لأني لا أريد ذلك، إلا ترى أن هذا اللحن لحن حداد). الرواية ص238.

حيث يتلاشى الفارق بين المشاعر المتناقضة بفعل إرادة العازف ورغبته في أن يكون شريكًا في الانتقام إلا أنه المطر يهطل.

(بكل سمات بدائيته، منذ أكثر من مائتي عام، على كل موجودات (غاليسيا) بلا استثناء، متساوقًا مع صوت عربات تجرها الثيران، يهطل على الجبال والبحيرات، والحيوانات، يهطل على القتلى والقتلة، على الفضيلة والرذيلة، المطر إله يرقب الناس عن كثب، لكن هذا الأمر لا يعرفه أحد، يهطل صبًّا).

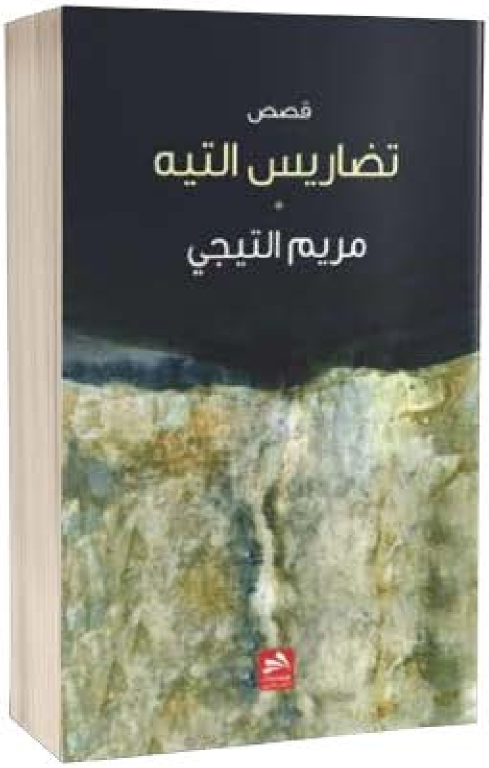
الهوامش:

* رواية لحن ماثوركا على ميتّين للروائي الإسباني كاميلو خوسيه ثيلا ترجمة علي أشقر/ دار المدى الطبعة الاولى 1999.

1. احمد عبد اللطيف مقالة :(سلطة اللغة في مواجهة لغة السلطة)
http://ahmedlatif.blogspot.com/201205//blog-post.html

2. الماثوركا هي إحدى الرقصات الكلاسيكية التي أخذت مكانة ملحوظة في مجلدات الغرب، ويرجع أصلها إلى بولونيا، حيث كانت تؤدى في شكل هادئ، موزون على إيقاع ثلاثي، يتقارب أحيانًا مع فالس بطئ ثم تطورت الفكرة بعدئذ وأخذت المازوركا طابعًا خفيفًا مرحًا.

# ملحمة التيه ومساءلة الواقع




**توطئة:**

أن تعيش الواقع، وأن تكون جزءًا من أحداثه، تتفاعل مع شخصياته، وتتقلب عبر أمكنته وأزمنته، يبدو أمرًا هينًا ومألوفًا، لكن أن تقرأ رواية أو مجموعة قصصية، يصبح الأمر مختلفًا، فأنت تشعر حينها بالامتعاض من هول ما تمتم به شفتاك، وربما بالتقزز من مرارة الصور التي تتبدى أمامك، وأحيانًا أخرى ترثي ذاتك عبر ما يجتاحك من أحاسيس وأنت تقرأ ما بين السطور تحاول استكناه المغلق علك تصل إلى العكس أو تجعل من الكاتب مجرد مدعي.

**الأحداث:**

إن قصص (تضاريس التيه) صرخة وجع ساخرة، تعبر عن النتوءة القابعة في أركان مجتمع يدعي المدنية والتحضر، يتضح ذلك من المتن الحكائي للقصص، فهي تبني قيمًا وتهدمها، تعبيرًا عن احتجاج صريح اتجاه إنسان العصر الذي يدوس بكلتا قدميه القيم الإنسانية التي تميزه عن باقي المخلوقات، من هذا المنطلق تأرجحت تضاريس التيه بين قصص قصيرة وأخرى قصيرة جدًا وبين جملة من التدوينات أو بالأصح شذرات قصيرة، إلا أن عمق دلالتها وروعة سردها تجعل القارئ يتجاوز النهاية التي رسمتها الكاتبة ليشرع في بناء عوالم تنتمي إليه، إن المتصفح لفهرس المجموعة القصصية لابد أن تثيره عناوين كثيرة منها: (وُلِدَ مَيِّتًا)، فالكاتبة هنا تعري عن الواقع الاجتماعي الذي يصادف لحظات المخاض والولادة، والمعاملة المزرية التي تتعرض إليها المرأة المغربية الفقيرة في المستشفيات العمومية التابعة لوزارة الصحة والتي تخلو من أبسط الشروط الصحية، ناهيك عن العبارات الجارحة التي تصدر من الممرضات أو (معلمة الصف) كما سمتها الكاتبة، لتتلقى الأم في النهاية الخبر الفاجعة، وهو ولادة الطفل ميتًا، هذا الموقف يضطرنا إلى الوقوف لحظة للتأمل، ذلك أن القهر الذي تتعرض له المرأة من أجل أن تأتي بحياة جديدة إلى هذا العالم ينتهي بكارثة، بل باللاوجود، لم تكتفي مريم التيجي بهذا بل تجرأت على النبش في جسد العلاقة بين الرجل والمرأة من خلال قصتها (بيت الطاعة) التي تتعرض فيها للعنف الزوجي، هذا العنف الذي يجعل من المرأة أسيرة الإقصاء، أسيرة قرار اتخذه الوالدان، وعليها أن تدفع ثمنه غاليًا من حريتها.

**الشخوص والأفضية:**

تورد مريم التيجي شخصياتها مغلفة بنظرة مستاءة للعالم، ويرافق هذه النظرة التوظيف الساخر من الكاتبة، فالشخصيات تكاد تكون لا إنسانية بفرط ما تحمله من قيم سمجة سخيفة، وبالنظر إلى ما تتحمله من آلام لا تقوى على حملها، يظهر ذلك جليًا في استعانة الكاتبة باللغة العامية التي تستدركها بما يشبه ترجمة باللغة الفصحى وفي هذا تشكيل فني لرؤيتها.

إن المتأمل جيدًا في المؤشرات اللغوية الدالة على الفضاء سيلحظ أنها لا تخرج عن أفضية ذات مرجعية مغربية حيث الضجيج والصراخ والازدحام ... أفضية أضفت عليها الكاتبة الحيوية والحركية وهو ما أكسبها سمات المكان الإبداعي المتخيل.

**الرؤية السردية**

توزع الحكي في هذا النص بين راوٍ مشارك في الأحداث وآخر محايد، وأرى أن كليهما واحد، فهو عندما يود كشف الذات ليقترب من عالمها أكثر يوظف ضمير المتكلم، وعندما يود الارتقاء لينظر إلى العالم الذي يحكي عنه يستعمل ضمير الغائب، وفي كلتا الحالتين ينم الأمر عن دقة في التصور الفني والخطابي.

**خلاصة:**

قد يبدو للقارئ أن موضوعات (تضاريس التيه) جاهزة ومستهلكة، غير أنها فعلاً عبرت عن قلقها الذي بدا جليًا على مستوى الشكل والمضمون، فالكاتبة تمكنت في جراءة كبيرة من كسر الطابوهات اللفظية في عدد من قصصها وفي ذلك مغامرة منها، أو ربما هي رغبتها في تجلية عفونة الواقع المأساوي للمرافق العمومية، فأحداث قصص المجموعة مستوحاة من وقائع حقيقية أثارت اهتمام الكاتبة فاستلهمت منها مادتها الأدبية حيث أبطالها أناس يعانون تفسخ القيم السمجة والتناقضات المجتمعية، وهو ما ساهم في تعميق المأساة، ولعل القارئ يستشفها انطلاقا من رؤيته الخاصة لأحداث المجموعة القصصية.

تظل (تضاريس التيه) تمردًا صارخًا على الأوضاع الاجتماعية المزرية، وتحسرًا على ضياع القيم الإنسانية الإيجابية التي لم يعد لها وجود، لذلك أدعو القراء إلى الاستمتاع بالتيه في مساءلة الواقع.

**معلومات الكتاب**

الكتاب: "تضاريس التيه"

المؤلف: مريم التيجي

الناشر: دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.

عدد الصفحات: 118 صفحة.




**د. عتيقة هاشمي**

أستاذة باحثة بكلية الآداب جامعة محمد الخامس - الرباط

# قراءة في رواية (حمام الدار)

د. داليا حمامي

الولايات المتحدة الأمريكية

هل يمكن أن يتزعزع الإيمان تحت قسوة تجارب الحياة، ورؤية نتائج ووقائع تخالف كل قانون فطري، وكل طبيعة ألفناها وعرفناها؟

هل باستطاعة كاتب أول وهو سعود السنعوسي، أن يكتب عن كاتب ثان، يؤلف نصًا روائيًا، يكون بطله شخصيةً موازية له، علّه يعلم لم هو لا ينتحر، وينهي حياته العقيمة؟

وأخيرًا، أيمكن أن يتضح لنا أن الشخصية الموازية ورواياتها الخاصة بها عن كاتبها؟، هو عين الحقيقة، وإن النص الذي قرأناه أولاً كان وهمًا بوهم، وليس أكثر من نص مرمّز للحقيقة؟

كتب سعود السنعوسي عن هذا، فأبدع.

ألّف رواية عن مؤلف، يكتب نفسه كشخصية في رواية، فتقوم هذه الشخصية، بتأليف رواية عن مؤلفها، ليتجلى لنا أنها هي المؤلف الحقيقي والآخر هو الشخصية الروائية!

رواية حمام الدار تقع في فصلين رئيسين، هما العهد القديم، والعهد الجديد، وبينهما ساعة تأمل، كمرحلة انتقالية غاية في الأهمية، تشبه فترة نبوّة يقام فيها الناموس، ويعاد إلى الأمور نصابها، وإلى العقل صوابه، وإلى الإيمان ثوابته.

تبدأ الرواية بمقدمة، منها المبتدى وإليها المنتهى، يكتب فيها سعود عن كاتب اسمه "منوال"، أصابته حالة شغف نادرة، لكتابة رواية جديدة، تحت إلحاح من إحدى الشخصيات التي تراءت له في مخيلته، ولم يستطع كبح إغراء كتابتها، هي شخصية عرزال بن أزرق، ويسمّي مخطوطه الأولي (نص لقيط).

هذا النص اللقيط، وهو الجزء الأساسي من العهد القديم، عبارة عن خمسة صباحات لعرزال، تحدث في زمنين، الحاضر الذي يصبح فيه السرد على لسان الكاتب راوي القصة "منوال"، والماضي يروى على هيئة مذكرات، معنونة بعناوين مميزة، سرْدُها على لسان (عرزال)، الشخصية المضطربة نفسيًا التي تعيش حياتها بلا جدوى أو معنى أو هدف.

تأتي بعد هذا الفصل، ساعة التأمل الخاصة بمنوال، هذه الساعة المفصلية التي تبدأ فيها واحدة من الشخصيات في (النص اللقيط) وهي شخصية (قطنة)، بالتحاور مع الكاتب "منوال"، فيأمرها بالذهاب إلى شخصية (عرزال)، لمعرفة سبب عدم انتحاره.

في هذا الساعة، تتجلى عبقرية سعود السنعوسي في السرد.

سرد بصيغة الأمر، حيث يأمر "منوال" شخصية (قطنة) أن تقول كذا وكذا، ويخبرها أن رد (عرزال) عليها سيكون كذا وكذا، ويطلب منها الأناة و التمهل والصبر عليه، ويعود ليطلب منها أن تفعل وتقول وتأتمر بأمره، و يخبرها محذّرًا إياها، من ردود و تصرفات عرزال، مع كل تفاصيل مشاعر وعواطف الحوارات المتوقعة بينهما، وذلك في محاولة من "منوال" لإنهاء النص واختتامه بنهاية منطقية، هو يريدها لكن لا يجرؤ على تنفيذها، حتى لا يلق نص روايته مصيرًا مماثلاً لنصوص سابقة له، ألا وهو البقاء في الدرج السفلي للمكتب بلا نشر.

يُسمح في هذا الفصل لشخصية (عرزال) بالثورة على الكاتب "منوال"، ليتحول (عرزال) بنفسه إلى مؤلف، يعيد كتابة النص اللقيط من وجهة نظره، تحت اسم جديد وهو (نص نسيب).

يبدأ العهد الجديد، الذي يستهلّه عرزال من حيث انتهى "منوال"، من فصل (أثناء ساعة تأمل)، لندخل في ساعة التأمل الخاصة بعرزال، وفيها يحادث (قطنة) من

جديد، و يخبرها أنه هو الكاتب الحقيقي، أنه هو من كتب النص القديم ولكن بيد منوال وعلى لسانه.. (أنا الكاتب الذي خط قصة كاتب عاجز عن إتمام نصه. أنا الذي رأيت كل شيء، وأعرف كل شيء ) لتفهم حينها أن الكاتب الحقيقي هو عرزال!

وتبدأ (قطنة) بقراءة النص النسيب الذي كتبه المؤلف (عرزال)، وهو نص موازي لما كتبته الشخصية "منوال" سابقًا في العهد القديم. يحكي فيه عرزال الآن. قصة "منوال" الحقيقية مع فقد إخوته. التي شفّرها سابقًا بشخصيات رمزية في نصّه القيط. ويكرر تصوير الصباحات الخمسة لمنوال. متضمنة ذكرياته من ماضيه، مضيفًا صباحًا سادسًا يحكي لنا فيه كيف فقد "منوال" طفليه (زينة) و (رحال)، ويقرر الكاتب (عرزال) عندها النهاية الأنسب للرواية.

نلاحظ عند تحول منوال وعرزال لشخوص. تماثُل حاضرهما، واختلاف ماضيهما. هذا الاختلاف هو فقط في أسماء الشخصيات وكيانها، ودورها في حياتهما. و لفهم أفضل. علينا قراءة المذكرات في الصباحات الخمسة. المعنونة بنفس العناوين في كلا النصين. لتعرف عندها من هي الشخصية المقصودة في كل ذكرى لعرزال. ونظيرتها وإسقاطاتها في ذكريات منوال.

فمثلاً بصبرة عند عرزال. هي النَّفَس عند منوال. التي كلما حاول أن يستنطقها خرست. لكنها تفاجئه بحكمتها عند صمته. كي تذكره بوجودها إن نسيها، هي النفس بإيمانها الذي يقوى حينًا ويضعف حينًا، هي الأمل والشك. والتشاؤم والتفاؤل. بصفة بصبرة التي لا تخطئ هدفها عند عرزال. هي صوت الحكمة الفطرية عند منوال.

أفعى الدار التي لا تخون عند عرزال، هي فايقة العبدة الوفية عند منوال. بوجهها الذي يشبه وجه الأفعى، بسبب تشوه شفتها العلوية وانشقاقها.

يتحدث عرزال في ماضيه، عن نعجته البربرية (قطنة) المحببة إلى قلبه، وعائلة الحمام التي عشقها، لكن فككها الأب (أزرق) عندما أفلت الحمامتين زينة ورحال. ولم يعثرا على طريق العودة. لتموت الحمامة الأم حزنًا على فراخها. بينما حاضره ضبابي غير مفهوم عن فقده لطفلين توأمين. لا نعرف عنهما شيئًا، وعن حمامة عششت على دكة نافذته مع فرخيها.

بينما يتحدث "منوال" في ماضيه. عن فتاته الأثيرة ( قطنة) ، ابنة العبدة فايقة. وعن عائلته التي عشقها، لكن فككها الأب (أزرق)، عندما هاجر مع باقي أبنائه إلى جزيرة أخرى بعد زواجه الثاني. لتموت الأم المكلومة. حزنًا على فراق أبنائها، بينما حاضره هو عائلته التي فقدت حجري أساسها. الطفلان التوأمان زينة ورحال. وعن حمامة عششت على دكة نافذته مع فرخيها أيضًا.

الشخصيتان منوال وعرزال، يعانيان اليتم والأسى، ولوعة فقد الأبناء والأخوة. وحرمان الزوجة. ورتابة الحياة وفراغها من أي رجاء أو أمل، كذلك يوحي لنا السنعوسي، أن "منوال" طفل لقيط. أزرق ليس والدًا له. رغم أنه تكنّى باسمه، فاللؤم الغريب لأزرق عليه، طرْد العبيد كلهم فجأة وبلا سبب، وزواج أزرق من امرأة أخرى وهجرته مع أبنائه الأربعة. ترك منوال وحيدًا مع الأم. ترديد أزرق لجملة (معزة البيت تحب التيس الغريب)، وجملة ( العبد يحب العبدة)، كلها توحي بريبة علاقته الأبوية مع منوال.

تقنية الراوي في هذه الرواية متنوعة. ففي كل صباح هناك زمن حاضر يُحكى على لسان راوي خارجي هو المؤلف سواء أكان عرزال أم منوال. وسرد للذكريات على لسان البطل عندما تتحول للماضي. ومرة على لسان الراوي يتحدث مع نفسه. ومرة أخرى يتحدث مع شخصية روائية.

يتجلى إبداع سعود وتطوره. في فكرة الرواية المميزة. والتعامل الخلّاق معها، والمعالجة الذكية لها، وهي ليست سهلة الفهم. تحتاج لقراءة مرتين على الأقل للإحاطة بها واستساغتها، واستيعاب دهاليزها، أما الشخصيات فقد جاءت متنوعة، موصوفة بحرفية عالية، بأسماء غاية في التفرد والغرابة. بينما الحبكات الخفية المتعددة في كل فصل. تشدك لقراءة الصباحات التالية، لمعرفة الأحجية وفك شيفراتها.

اللغة بسيطة بمفردات سهلة. تدفعك للتمسك بحبال كل كلمة وكل فكرة مخافة أن تفلت منك خيوط الرواية. التي يطول قليلاً إيجادها.

ما يُلفت في النص هو اختلاف تركيبة الجُمل باختلاف الزمن. فعندما يصبح الزمن حاضرًا، تكون جمل النص قصيرة لا تتعدى الكلمتين أو الثلاث غالباً، تمنح شعورًا بأن النص عبارة عن شهقات متتابعة. مرهقة. تقطع أنفاس القارئ.

أذكر هذا المثال:

(ألصق السماعة بأذنه. أشتاق للصغيرين. طليقته لا تريد أن تنسى. أركض باجبان. ثم افقدت الخطة!)

أما عندما يصبح الزمن ماضياً، يتحول السرد إلى جمل كاملة سلسة عميقة تمس الروح، أذكر على سبيل المثال هذه المقاطع:

(يصير الرحيل أخف وطأة لو أوجد له مسوغًا، مجانية الفقد تحيله جرحاً مفتوحًا في صيغة سؤال).

(تشممت رائحة طين بيتنا القديم في ثوب غادي وجلد رقبته المتغضن. من شأن عشرين سنة يكبرني بها غادي، أن ترتفع به إلى منزلة أب. وأن تهبط بي إلى منزلة طفل صغير ).

(لا العقل يسعفني. ولا الايمان. ولا برزخ الأسئلة بينهما ).

(من أين لإخوتك غير الدم صلة تجمعهم اخوة؟ صلة تتجاوز تاريخكم بكل هنّاته وسنوات القطيعة. وقت يعانق واحدكم الاخر، صلة تمنحك في العناق شعورًا آمنًا، بأنك تستعيد جزءًا مبتورًا من جسدك ).

رواية بديعة عبقرية كلوحة من لوحات بيكاسو، سيراها البعض قمة الفن. و البعض الآخر خربشات مقطّعة غير مفهومة. لريشة تائهة.

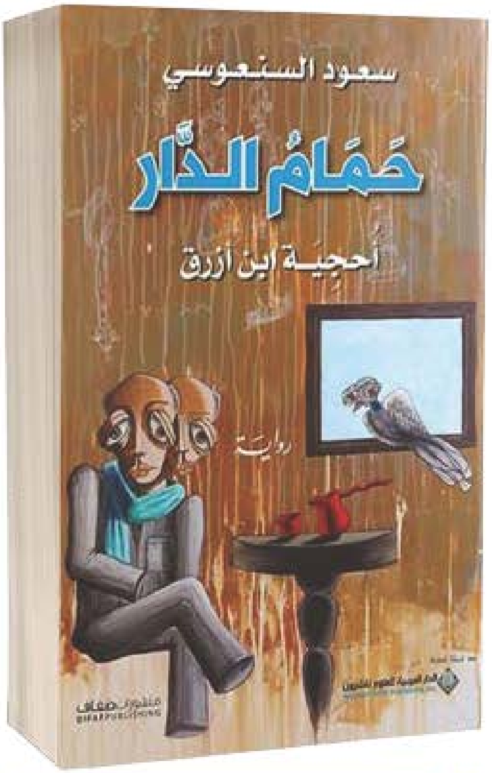
بالتأكيد ليست موجهة للقارئ البسيط. ولا ترضي جميع الأذواق. بل تستهدف شريحة معينة من القراء، تلك التي تعطي كل وقتها وتركيزها وصبرها، وتجند كل حواسها وطاقاتها، لفهم متاهة هذه الأحجية العجيبة.

باختصار هي تجسيد لإبداع العقل البشري اللامحدود.

**الكاتب سعود السنعوسي:**

روائي كويتي وعضو رابطة الأدباء في الكويت وجمعية الصحفيين الكويتيين. فاز عام 2013 بالجائزة العالمية للرواية العربية عن روايته ساق البامبو.

له عدة أعمال منها: سجين المرايا، ساق البامبو، فئران أمي حصة وحمام الدار.




## معلومات الكتاب

الكتاب: "حمام الدار (أحجية ابن أزرق) "

المؤلف: سعود السنعوسي

الناشر: منشورات ضفاف والدار العربية للعلوم، ونسخة مصرية عن دار تنمية

عدد الصفحات: 182 صفحة

تاريخ النشر: تشرين الثاني/نوفمبر 2017م

# قراءة في رواية (مروج جهنم)

لنا الفاضل

العراق

رواية (مروج جهنم) صادرة عن دار فضاءات للعام 2019 بالقطع المتوسط للروائي والمسرحي حازم كمال الدين. قبل أن ندخل جو الرواية أفرد هنا مقدمة ونبذة صغيرة مختصرة لنتعرف على الكاتب العربي العراقي الأصل، حازم متعدد الأسماء والهويات العربية التي اكتسبها في طريق نضاله الطويل كفرصة للنجاة مما فرضتها عليه أفكاره التحررية والمعارضة لصور الظلم.

المسرحي د. حازم كمال الدين يعيش الآن في بلجيكا كمحطة آمنة مستقرة له. نتعرف عليه وعلى أفكاره من رواياته السابقة (كباريهت، مياه متصحرة) وأيضًا من خلال أحدث رواياته هنا (مروج جهنم) فنفهم أنه الإنسان الذي ابتعد عن الصندوق الفكري العربي المغلق، ابتعد كثيرًا ليلقي عن طريق ضوء تجربته الطويلة وبطريقته المميزة للتنوير وبطريقة الصعق الكهربائي للقارئ، فيضخ أفكارًا وفهمًا مكثفًا على التداخلات العجائبية المظلمة التي صنعت هذا الواقع الذي تعيشه المنطقة العربية الرازحة منذ عقود تحت صخور (الثالوث غير المقدس) ولكنه المحرم الاقتراب منه فكريًا، وهو ثالوث (الخرافة، الكبت، الوهم) مع محركاتها الأصيلة المقدسة البعيدة عن المساس التي ستكون جلية منذ البداية في فصول الرواية.

هذه الرواية التي تمسك بك من تلابيبك من أول لحظة تطرق بابك من عنوانها العجيب (مروج جهنم) فتتساءل مع نفسك؛ ماذا يقصد الكاتب بهذه التسمية؟ هل جهنم التي نعرف مواصفاتها تمامًا، هي مروجٌ؟

والجديد علينا أنها تحوي حدائق ومراتع للجمال وسفوحًا خضراء؟ إنها قصدية استفزازية واضحة لنمسك أول خيوط الوهم التي تقودنا في دهاليزها الأحداث.

## العنوان:

إنه الإشارة الأولى في محطة مروج جهنم لتعريفنا بالأرضية التي تعيشها شعوب الوهم، الشعوب المغلوبة على أمرها الذين هم حتما سكان هذه المروج، بعقولهم المهيأة مسبقاً أنّ عليهم أن يكونوا ضحايا وأنّ عليهم التمسك بهذا الطريق الذي لن تحيد عنه حياتهم ورفضهم لأي فكر جديد تنويري يوضح لهم أين تسجن حياتهم وأحلامهم ولصالح من!!

## المسميات:

صور بصرية متتالية لمستشفى يقع على خطوط المعارك الأمامية، بطلتها امرأة كانت لحظة تهيئتها للدخول هذا العالم، مجرد طفلة استبيحت حياتها بخطة استخبارية محكمة لتثبت أنها لا جذور لها ولا عائلة ولا روابط مع العالم الخارجي لتكون هي بوظائفها البيولوجية والعقلية ملاذًا آمنًا وهي أيضًا الحافز أو العامل (المعزز للنصر) وبعبارة محددة هي (المصل) كما يصف الكاتب كل (النساء) المتواجدات في ساحة المعركة... المصل الذي يوفرونه للجنود للمتعة حتى يكونوا بحالة نفسية تمكنهم من الاستمرار في حروب لا تنتهي. ومن متابعتنا للسرد هذه الرواية تبدأ تساؤلاتنا هل يجوز القول إن داليا رشدي هي مجرد المحظية التي أتت بالصدفة أم إنها كانت المفضلة على جميع النساء والتي تم الاكتفاء بها، لأنها فعلاً العلاج الدائم لداء الهزيمة المزمنة المغلّفة بالنصر الموهوم للجنرال الطبيب الفقيه المهندس القائد البطل المؤمن (أبو سفيان الموسوي).

لا نجد أي إجابة في رواية الأسرار هذه والتي لن نكتشف خباياها فهي تشبه خبايا وأسرار الحياة تمامًا. وهنا نجد أيضًا مفارقات عجيبة في الأسماء. هل أن اختيار لقب

البطلة (رشدي) دلالة على الرشد الضائع، أم لأنها هي نفسها الموصوفة بنصف عقل لتكون المطيعة دومًا تحت سلطة الجنرال العجائبي والذي يحتاجها بشدة لتُكمل له خطته التي صنعها جبروت شذوذه ونواياه الخرائبية في القيادة والتخطيط.

(أبو سفيان الموسوي) اسم له دلالات كثيرة تحتاج تحليلات معمقة قصدها الكاتب وسأترك تفسيرها للقارئ كل حسب نشأته الثقافية والمجتمعية والدينية.

وكما ستهافت علينا في أحد الفصول أسماء الحروب والتي تبزغ من ذاكرة الكاتب لها دلالتها الخاصة لعلاقتها بحروب المنطقة العربية، وفي هذا الجو الغريب جدًا للرواية يستمر السرد بذكر الحروب المتعددة التسميات (نجيع الفلا)، (حسام البوادي)، (عاصفة الصحراء) حتى أنها تحمل فصلاً كاملاً باسم (أم المعارك) الاسم التاريخي الذي لا يغيب عن ذاكرة العرب.

**الأحداث:**

هناك هدف من وضع مستشفى للولادة في جبهة القتال، وموضوع الولادة المتكررة هو الحدث الأهم في هذه المروج الخيالية. إنها الولادة لأجل الموت. الولادات المخطط لها بعناية فائقة، لتكون بمثابة البنك المحلي لتزويد خطوط الجبهات المشتعلة بوجبتها المفضلة من الجنود، هذا الهدف سيتم بسهولة لأنه محاط بهالة من الواجب النضالي، من خلال الكذبة المنافقة التي يعززها

- الوهم والكبت - إنه جهاد النكاح العقائدي، الوصفة الجديدة لتمرير خطة الخراب، حتى لو كان هذا الجهاد عن طريق سبي الحرائر من البلدان المعرضة للغزو وذلك بعدما استنفدت السلطة كل كذباتها، لاستدراج المناضلات الساذجات والمخدوعات بشعارات فقدت معناها لاحقًا حتى في بلدانها الأصلية كشعارات المواطنة والاشتراكية المستوردة عندنا والتي وصلتنا وهي مفرغة من معانيها الأصلية والإنسانية، يبرع الكاتب في مشاهد عديدة في وصفه لعملية الولادة، الحدث الإنساني الأكثر ألمًا والأهم في استمرارية الحياة بسرد ووصف متقن، مع ارتعاد مفاصل الراقصة على أنغام الألم داليا رشدي كلما كانت هناك ولادة ما.

كما يجعلنا الروائي نعيش جوًا مسرحيًا مشحونًا في مشهد محاولة اعتقال العقيد وإعدامه بكل ما يملكه الخيال، مشهد يتكون من تجميع لصور الحروب في مكان صغير هو صالة الولادة المكان الذي يشهد صناعة الولادة والموت التي كان فيها العقيد هو المؤسس والمبتكر والقائد، إنها مفارقة غريبة يبتكرها الروائي لينهي بها حياة شخص كان يوصف أنه البطل المؤسس لينتهي بوصفه العقيد الخائن.

- داليا راقصة الجناح السري التي كانت تحاول الهروب مما يحيطها من أحداث غريبة تشبه الهذيان المحموم لشخص يعيش في الظلام الروحي رغم وجود الشمس، استعانت بالقراءة كوصفة لتجعل حياتها قابلة للتحمل، القراءة التي جعلتها تبتكر من فهمها معاني الجديدة لمفاهيم اجتماعية أو عالمية راسخة مثل الرُقيَة الكلمة الغامضة... الاشتراكي الكلمة العقائدية... السيرورة الوجودية... كلمات جمعتها (داليا) في هذه القصة لتكتب هي هذا النص التفسيري:

الرُقيَة[1] + الاشتراكية[2] + السيرورة[3] = كان بالإمكان القضاء عليهم في كل مكان لكني تركت بعضًا منهم ليعرف الآخرون لماذا كنت أسحقهم عن وجه الأرض(1)، مستخدمًا واحدة ومن وسائلي وهي دحرجة كذبة صغيرة وتكرارها حتى يصدقها الناس(2)، فلها أقصد المرأة، حق الارتقاء إلى كل المراتب سواء كانت المرأة ذكرًا أو أنثى(3).

انه تجميع فريد لاقتباسات شهيرة يوظفها الروائي لبراهن أنه بارع في الاستنباط الجديد لمقولات سادية الوقع ومؤثرة قيلت من قادة العالم الحقيقي الذي عاصرتهم الكثير من الأجيال.

**(القبو، الفردوس):**

هنا نبدأ الاكتشاف للهيكل الذي تقوم عليه هذه المروج، إنه وصف لمكان شبيه بالجنة لكن هذه المرة الموصوف في أسفل الأرض، كيفية الدخول لهذا القبو كما يصفه الكاتب هي عملية عكسية للولادة، إنه الرجوع إلى رحم الأرض لتدخل الجنة الموعودة التي تختلف عن السطح في كل شيء بدءًا من عطر المكان إلى شفافية وجمال الجدران والأرض، إنها التورية لوصف العودة إلى المصدر بطريقة سوريالية يتقنها الكاتب، وطبعًا سكان الجنة هم (الحوامل) المدللات ساحرات الجمال بشفافيتهن ومن حولهن الخدم (الولدان المخلدون) الجنود في زي التخفي، ليصدمنا الكاتب كعادته في نهاية الفصل تساؤل داليا رشدي وهي ترى إحدى الحوامل تشبهها حد التطابق:

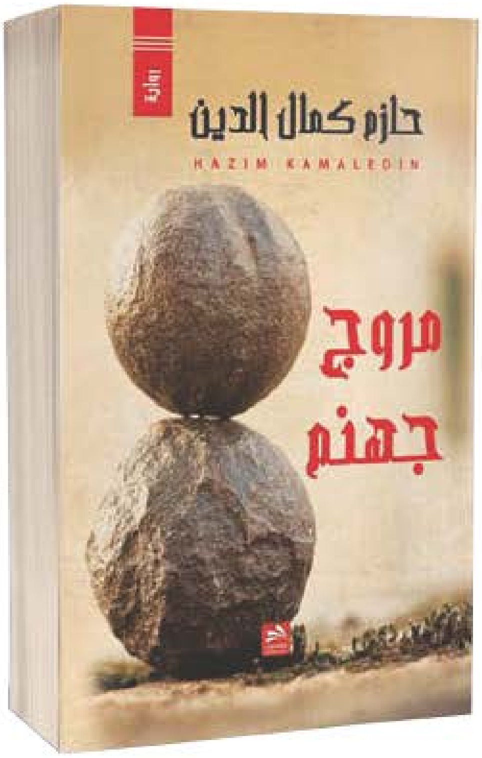
هل يعقل أن تكون هذه الفتاة هي أنا؟

- لا أجد جوابًا

لينتهي الفصل ويتركنا في حيرة وما كان كل ذاك الذي قرأناه سابقًا؟

**الفصل الجديد والأخير بعنوان: الأطفال**

فصل تتجلى فيه أمامنا فكرة شديدة الأهمية وهي ليست عن الأطفال وإنما عن الوهم الذي نفهمه من سياق الرواية أنه هو المصدر الأول لتكوّن الأساطير وتطورها وترسخها في وجدان الشعوب، فأحيانًا الوهم يضفي للقصص العجيبة الغير قابلة للتصديق الهالة المقدسة التي تصنعها أزمان استثنائية بإرادة ما، هذه الإرادة قد تأتي مصادفة من شخص ضعيف واقع تحت ضغط الخوف من المجتمع، أو إنها تأتي بتخطيط معجز للعقل الجمعي أن يفهمه، بتدبير من شخص قوي، وهذا الشخص قائد مهم لهذا المجتمع يسيره حسب رؤيته، إنها صناعة الوهم الخالدة... تنتهي الرواية بخاتمة




**معلومات الكتاب**

الكتاب: "مروج جهنم"
المؤلف: حازم كمال الدين
الناشر: دار فضاءات
تاريخ النشر: 2019م

للبطلة وهي تودعنا بتساؤلات جديدة عن من الذي كتب هذه الأحداث تتوالى الأسئلة لها حتى تقول عزيزتي، عزيزي...

أنا ترانسجندر مان...

البقية عليك.

**الخاتمة:**

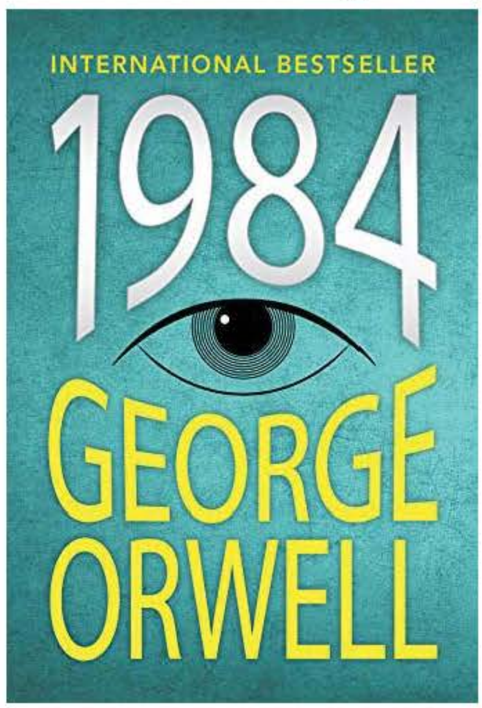
يتفنن الروائي في استخدام اللغة والتي يتقن مفرداتها واستخداماتها ويضعنا أمام استعارات واقتباسات عديدة سيستمتع بها من يحب لعبة الاكتشاف ويملك الرغبة في مجاراة الروائي في اكتشاف الاقتباسات العديدة التي يضعها وكيف أنها قد وُظفت في مسار جديد تمامًا عما هو متعارف عليه وهذا حتمًا مما يحسب له، الرواية نجدها مكثفة الأفكار لذا تجدها صادمة في أحيان كثيرة بالتعابير والألفاظ التي قد تكون ضمن توجه جديد نراه في الروايات العربية حديثًا في حملة لكسر القوالب التي لا نعلم هل هي مجدية للاستخدام أم أنها لا ضرورة لها لتوصيل الفكرة الكبيرة التي يحملها أدباء مهمومون بإصلاح المجتمع الذي يحاول أن يجدد نهضته رغم كل القيود التي تكبله.

# روايات .. كُتبت عناوينها بالأرقام

يتجه بعض المؤلفين إلى اختيار أرقام صريحة أو ضمنية عناوين لأعمالهم الأدبية، وغالبًا ما تكون لهذه العناوين جاذبية خاصة تظهر أن للرقم قوة كقوة الكلمة، وهنا ننتقي أبرز الروايات الشهيرة التي احتوت عناوينها على أرقام:

## 1
- 1984
- جورج أورويل
- تاريخ النشر: 1948

تقع أحداث الرواية في إيرستريب 1 (بريطانيا العظمى سابقًا)، وهي مقاطعة من دولة عظمى تدعى أوشينيا، في عالم لا تهدأ فيه الحرب والرقابة الحكومية والتلاعب بالجماهير. ترزح تلك المقاطعة تحت نير نظام سياسي يدعو نفسه، زورًا، بالاشتراكية الإنجليزية، وتملك زمامه نخبة أعضاء الحزب الداخلي الذين يلاحقون الفردية والتفكير الحر بوصفها جرائم فكر. يُجسّد الأخ الكبير طغيان النظام، وهو قائد يحكم كزعيم لا يأتيه الحق من بين يديه ولا من خلفه، وإن كان ثمة احتمال أنه لا وجود له. يسعى الحزب للسلطة لا لشيء سوى لذاتها، لا لمصلحة الآخرين.

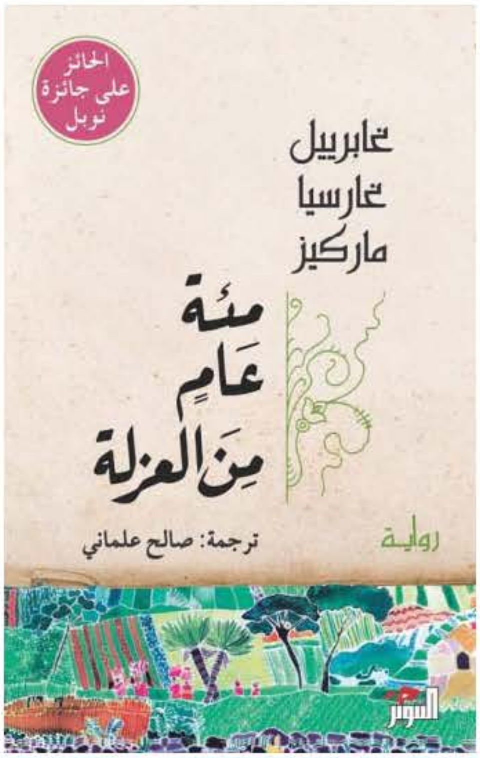



## 2
- مئة عام من العزلة
- جابرييل ماركيث
- تاريخ النشر: 1967

يروي الكاتب أحداث المدينة من خلال سيرة عائلة بوينديا على مدى ستة أجيال والذين يعيشون في قرية خيالية تدعى ماكوندو، ويسمون الكثير من أبنائهم في الرواية بهذا الاسم.

يبرز في هذه الرواية عنصر الخيال الذي يأخذ بالقارئ لعالم ماكوندو وحياته البسيطة التي لا تلبث تنقصها صراعات بين المحافظين والأحرار وغيرها من الصعاب.

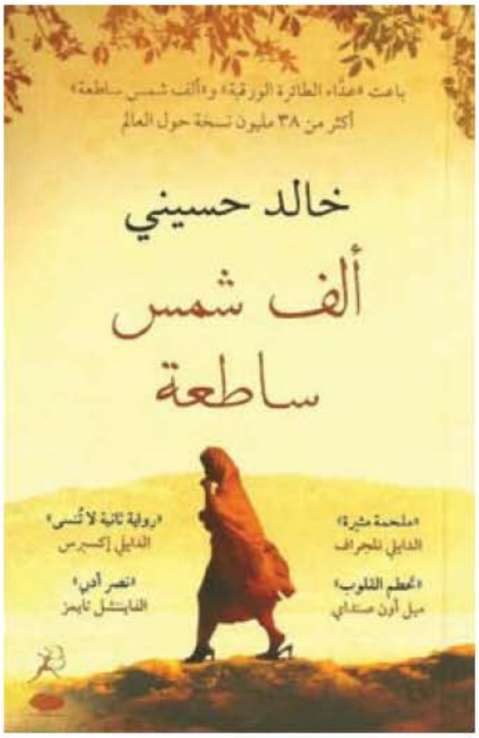
كما تمتد أحداث هذه القصة على مدة عشرة عقود من الزمن، وتتوالى الشخصيات وما يترافق معها من أحداث برع المؤلف في سردها وأبدع في تصوير الأحداث والمشاكل وفي وضع النهاية لهذه العائلة عبر العودة إلى إحدى الأساطير القديمة التي لطالما آمنت بها أورسولا.




## 3
- ألف شمس ساطعة
- خالد حسيني
- تاريخ النشر: 2007

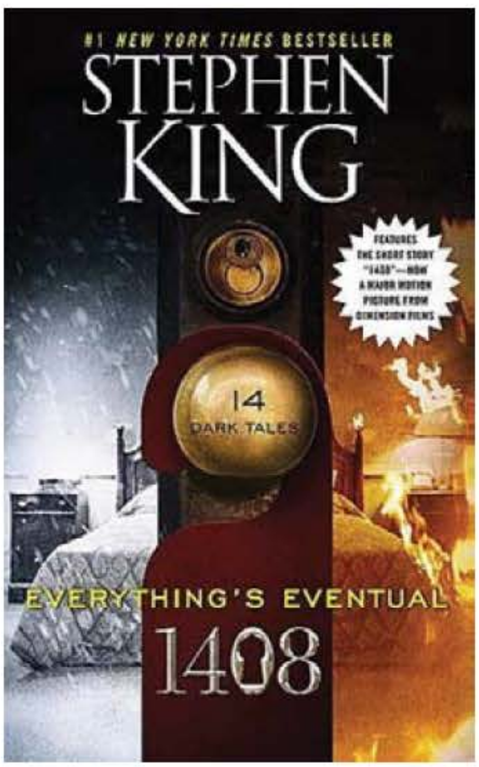
يحكي في هذه الرواية قصة امرأتين أفغانيتين مختلفتين من حيث النّشأة والبيئة والعمر تجمعهما الظروف في بيت واحد وتجمعهما مشاعر كراهية متبادلة ما تلبث تلك المشاعر بحكم الظروف أن تتغيّر وتتبدل وتنقلب إلى مشاعر محبة واتفاق حدّ ارتكابهما جريمة مشتركة، تحمل إحداهما وزر الجريمة وتقبل أن تعدم مبعدة شريكتها عن العقاب لتتمكن من تربية أطفالها.

تدور أحداث القصة في أفغانستان حول مريم وليلى، وتقودنا الرواية إلى جبال أفغانستان وطرقها الوعرة، بكل ما فيها من قتل وتشريد وقهر وظلم.



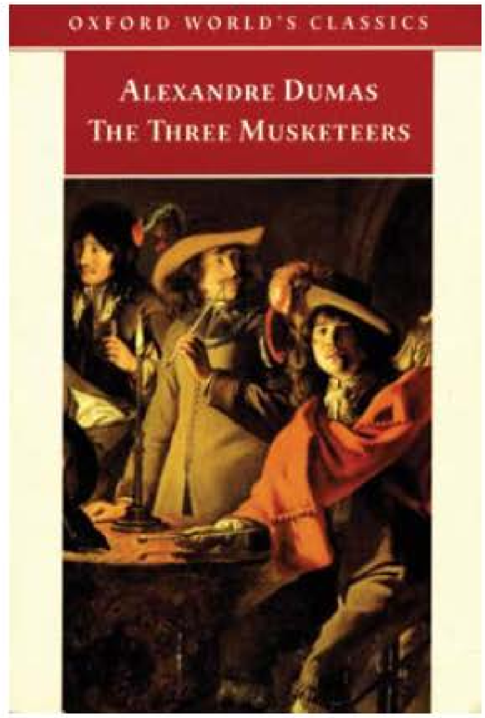

## 4
- 1408
- ستيفن كينج
- تاريخ النشر: 1999

"غرفة رقم 1408"، رواية من أدب الرعب. تدور أحداثها حول صحفي أراد اكتشاف ما يقع في الغرفة رقم 1408 من نزل في أمريكا قيل أنه مسكون بالأشباح، وأن من يسكن الغرفة يموت لا محالة.



## 5
- الفرسان الثلاثة
- ألكسندر دوما
- تاريخ النشر: 1844

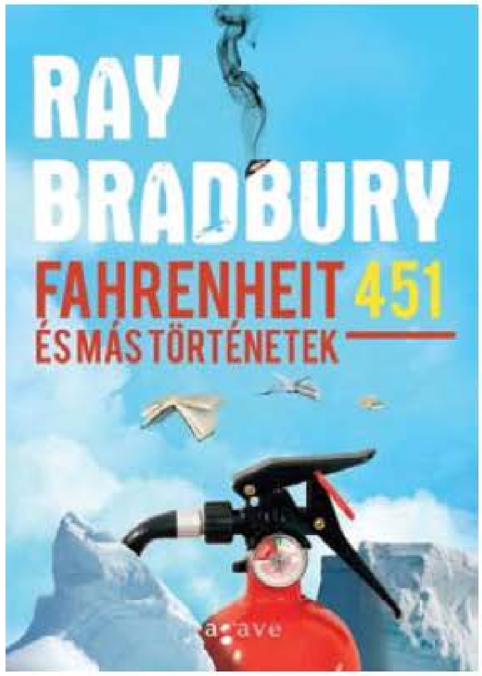
تبدأ القصة في عام 1625 وتروي انه وقع حادث في قرية فرنسية "مونغ" وكان الذعر والخوف يعم المكان نتيجة لصراع الدامي المستمر بين حكام فرنسا ونبلائها. بعد اغتيال والده، صعد على عرش فرنسا الملك لويس الثالث عشر، الذي كان في صراع مع الكاردينال "ريشيليو" مستشار الملك، الذي كان يخطط سرًا للاستيلاء على الحكم، عن طريق تلويث سمعة الملكة "آن". وفي غمرة هذه الاحداث والفوضى ظهر "دارتانيان" وهو شاب شجاع في الثامنة عشرة من عمره.




## 6
- فهرنهايت 451
- راي برادبري
- تاريخ النشر: 1963

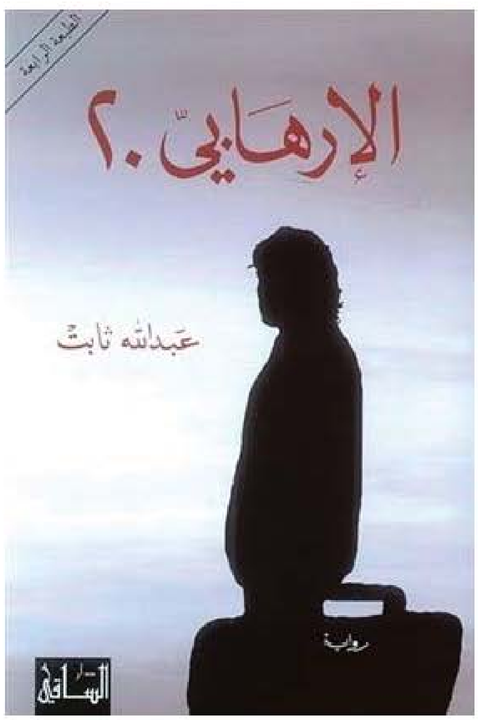
تحكي عن قصة نظام شمولي يقوم بغزو العالم في المستقبل ويجعل التلفزيون دعاية سياسية له ويقوم بحرق الكتب على درجة 451 فهرنهايت. بطل الرواية هو رجل الإطفاء "مونتاج" يلتقي صدفة بجارته المثقفة وتدعى كلاريس وقد قامت بجذبه واقناعه بقراءة رواية جميلة حيث كانت النتيجة سريعة إذ وقع مونتاج في حب التراث الإنساني العريق الذي لم يكن يعلم عنه لولا كلاريس. وبالتدريج تمرد هو أيضًا على السلطة.

رواية فهرنهايت 451 في مدينة غير محددة (مرجع في أمريكا منتصف الغربية) في وقت غير محدد في المستقبل، بعد عام 1960.




## 7
- الإرهابي 20
- عبدالله ثابت
- تاريخ النشر: 2006

يقول المؤلف: "هذا كتابٌ اجتهدت ألا أصنّفه. قصدت منه أن تعرفوا زاهي الجبالي، هذا الذي كان احتمالاً أكيدًا لتمام الـ 19 قاتلاً في سبتمبر أمريكا، فهو الإرهابي الـ20. وكان احتمالاً أوثق لتمام قائمة الـ 26، فهو الإرهابي الـ27 في السعودية، واحترت كثيرًا في الطريقة التي أقدّم بها هذين الاحتمالين، وأخيرًا رأيت أن يمضي العمل هكذا عفواً، فَسَحته لزاهي، يتحدّث عن نفسه، على طريقته، التي لا أسمّيها!".



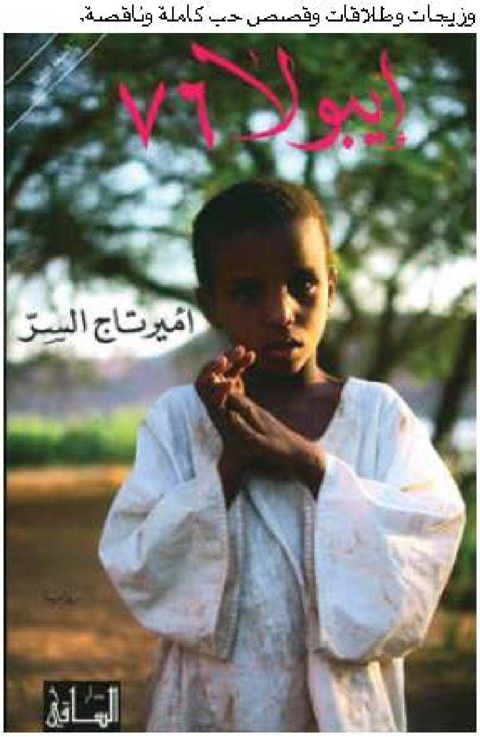

## 8
- إيبولا 76
- أمير تاج السر
- تاريخ النشر: 2012

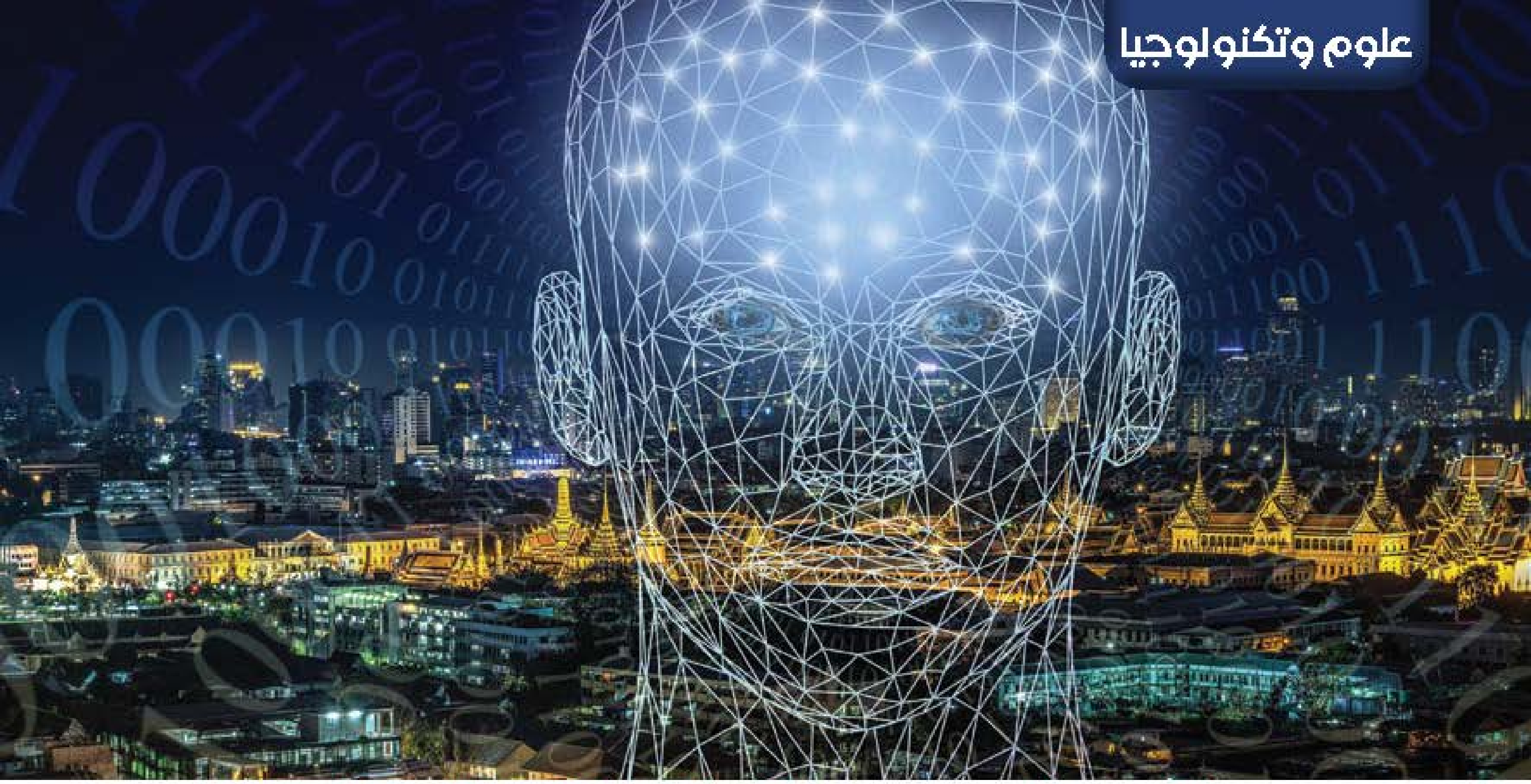
على وقع طفولة بائسة، الشاب الذي يعمل في مصنع للنسيج، يقرّر الزواج بأول فتاة يراها تبتسم، "تينا" بائعة الماء في الشوارع، ستصبح زوجته. لكن العامل البسيط ما يلبث أن يخونها مع خادمة الغرف في نزل للفقراء، في كينشاسا. وفي ظهر يوم حارّ، سيلاحق "إيبولا"، الفيروس القاتل الذي ضرب الكونغو، جسد لوا ليسكن دمه. يغادر الفتى الأفريقي إلى بلاده، بعد رحلة حزن إلى الكونغو، ليصبح من دون أن يدري جسرًا يعبر عليه المرض المميت إلى أنزارا.

هذا الفيروس ما لبث أن انتقل إلى دماء "لوا" بعدما صادف عشرات الأجساد التي كانت تحمل هذا المرض، فقد سلّم البطل على العجوز المتسوّلة، وكان قريباً من أنفاس حارس الأمن المتسلّط... فضلاً عن انتشار الوباء في دماء الزوار العديدين الذين أتوا لندب موتاهم.

تحاكي الرواية المجتمع بكل مكوناته وظواهره، وما فيه من فقر، وخيانة، وأمراض، وأوبئة، وبطالة بسبب استبدال الآلات القديمة بأخرى حديثة، وخوف من مواجهة صاحب العمل، والخدمة عند الفرنسيين. تنوعت وسائل التنقل في ذاك المجتمع بين دراجة هوائية أو حمار أو عاطل مستأجَر يحمل على ظهره... وربّ العمل يَعِد ولكنه لا يفي بوعوده أبداً، وطبيبان عاديان يعالجان المرضى بلا مواهب خارقة، ولا خيال أبعد من كتب التعليم التي درساها... حياة خشنة وطريق بشعة.

يرصد أمير تاج السر عوالم غرائبية، محاولاً إيجاد مدينة عادية، فيها شوارع ومتاجر، وملاه ومواخير، وزيجات وطلاقات وقصص حب كاملة وناقصة.





# نحن وحضارة الما بعد



**أ. د. السيد نصر الدين السيد**

**أستاذ إدارة المعرفة، جامعة كونكورديا – مونتريال – كندا**

اليوم، وقد أوشك ثلث القرن الواحد والعشرين على الاكتمال، نجد أنفسنا نعيش في مجتمع بالغ التعقيد تنوعت منتجاته وتسارعت إيقاعات أحداثه وتشابكت مصالحه على نحو غير مسبوق إنه مجتمع حضارة الما بعد (حضارة الألف الثالثة)، ولم يكن هذا المجتمع إلا نتيجة منطقية لأعمال إنسان القرن العشرين، وهي الأعمال التي يمكن تصنيفها في ثلاثة مجموعات رئيسية هي: اكتشافات الإنسان في "العالم الطبيعي" بظواهره المختلفة وبما يحتويه من مادة جامدة وحية، ومن إنجازاته في "العالم المصنوع" التي أسفرت عن تكنولوجيات غير مسبوقة في وظائفها وفي طبيعة ما تتعامل معه من مواد، وأخيرًا من فتوحاته في "العالم المعقول" التي راجعت رؤى ومفاهيم كانت قد استقرت وأوشكت أن تصبح من المسلمات.

## اكتشافات العالم الطبيعي

شهد الثلث الأول من القرن العشرين "حركة كشوف كونية" ماثلت في آثارها ما أحدثته "حركة الكشوف الجغرافية" في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ولئن كانت الأخيرة قد وسعت من مدارك الإنسان عن الكوكب الذي يقطنه وعما يوجد على سطحه من مخلوقات، فإن الأولى قد فعلت الشيء نفسه في العالم الطبيعي فراحت تكتشف الكونين: "الكون الأصغر" Microcosms، بما يحتويه من ذرات وجسيمات أولية، و"الكون الأكبر" Macrocosms، بما يضمه من مجرات ومجموعات نجمية وكان ميلاد الفيزياء الحديثة.

وقد توالت اكتشافات الإنسان في الثلث الثاني من القرن العشرين فامتدت إلى عالم المادة الحية لتنجح في فك شفرة الحياة باكتشاف بنية لبنتها الأساسية، جزئ الـ "دنا" DNA، وولد علم البيولوجيا الجزيئية Molecular Biology ليحدث ثورة في مفاهيم الإنسان عن المادة الحية شبيهة بتلك التي فعلها علم الفيزياء الحديثة في عالم المادة غير الحية.

أما الثلث الأخير فقد حملت لنا بداياته أنباء اكتشاف خاصية "الانتظام الذاتي" Self- organization التي تتمتع بها العديد من المنظومات المادية والمنظومات الحية، وتمتع منظومة بهذه الخاصية يعني قدرتها على تخليق الانتظام من الفوضى دون أي تدخل من جهة خارجية.

## انجازات العالم المصنوع

ولم يتخلف "العالم المصنوع"، عالم الأشياء المصنعة، عن الركب فلقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين ثلاث ثورات تكنولوجية تركت آثارهما الجذرية على المجتمع الإنساني.

والثورة التكنولوجية الأولى هي ثورة "تكنولوجيا المعلومات" Information Technology، أو "الثورة الرقمية" Digital، أقدم الثورات نشأة وأسرعها تطورًا وأكثرها تغلغلاً وتأثيرًا في حياة الإنسان، وقد شهدت هذه الثورة مرحلتان فارقتان في تاريخ تطورها، المرحلة الأولى

هي مرحلة الـ "رقمنة" Digitization أو تمثيل أي شيء يقابله الإنسان في الواقع الفعلي ويهتم به على هيئة رقمية، وهي الهيئة التي يمكن اختزانها في ذاكرة "الكومبيوتر". وهكذا أنشأت تكنولوجيا المعلومات من خلال آلتها المحورية، الكومبيوتر، "واقعًا رقميًا" موازيًا للواقع الفعلي الذي يعيش فيه الإنسان، وكانت المرحلة الثانية لثورة تكنولوجيا المعلومات هي مرحلة دعم "التواصل" الإنساني التي تحققت بدمج كلا من تكنولوجيات الكمبيوتر مع تكنولوجيات الاتصالات في منظومة واحدة هي منظومة "تكنولوجيا المعلومات والاتصالات (ت م إ)"، وهي المنظومة التي مكنت بني البشر من التواصل مع بعضهم البعض أيًا كان مكانهم على سطح الكرة الأرضية وأيًا كانت فروق التوقيت التي تفصل بينهم، وهكذا قلصت تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الجغرافيا إلى نقطة وحولت فضاءها الفيزيائي إلى "فضاء ذهني" مترابط إلكترونيًا وتنعدم فيه المسافات.

أما الثورة التكنولوجية الثانية فهي ثورة "التكنولوجيا الحيوية" Biotechnology، التي كانت إحدى نتائج اكتشاف تركيب جزئ الـ "دنا" DNA، فقد مكنت الإنسان من تغيير الصفات الوراثية للمادة الحية الموجودة على كوكب الأرض بشتى صورها بدءًا من النبات وانتهاءً بالإنسان نفسه.

وأخيرًا نأتي إلى الثورة الثالثة أحدث الثورات التكنولوجية نشأة ثورة "التكنولوجيا النانوية" Nanotechnology التي مازالت في مرحلتها الجنينية مرحلة البحوث والتطوير، وإذا كان الهدف الرئيسي للتكنولوجيا الحيوية هو "تغيير" المكونات الأساسية للمادة الحية المتمثلة في جزيئات الحمض الوراثي، أو جزئ الـ "دنا"، فإن هدف التكنولوجيا النانوية هو "تغيير" المكونات الأساسية للمادة غير الحية، الذرات والجزيئات، واستخدامها في بناء آلات متناهية الصغر، والموضوع الأساسي للتكنولوجيا النانوية هو كيفية التحكم في المادة غير الحية على مستوى الذرات والجزيئات، أي في نطاق تتراوح أبعاده ما بين 1 و100 نانومتر (*)، وبناء آلات بالغة الصغر لا يتجاوز حجمها هذه الأبعاد.

### فتوحات العالم المعقول

وقد شكلت كلا من اكتشافات العالم الطبيعي وإنجازات العالم المصنوع "بنية أساسية" infrastructure، مادية وذهنية، مكنت الإنسان من القيام بحركة مراجعة شاملة للمفاهيم التي ظلت تحكم نظرته لنفسه ولمجتمعه (الإنسانيات)، وتسيطر على رؤيته لما يدور في الكون الذي يعيش فيه (الطبيعيات) على مدى الثلاثة القرون الأخيرة، وقد هيأت هذه البنية الأساسية البيئة الملائمة لبدء حركة فتوحات في العالم المعقول، فعلى سبيل المثال اكتشف الإنسان سذاجة منطق أرسطو بثنائيته الشهيرة ثنائية الصواب الخالص والخطأ الخالص، فكان "المنطق الغائم" Fuzzy Logic الذي يسمح بامتزاج الخطأ والصواب عند الحكم على صحة الأمور، وتبين قصور منهج التحليل والتجزئة الذي تبناه العلم الحديث فكانت "المنظوماتية" System Approach بعموم رؤاها وكلية نظرتها إلى الأمور، ومن هذه الفتوحات العقلية وغيرها تشكل الأساس لحضارة جديدة هي "حضارة الألف الثالثة" بخصائصها الفريدة التي تميزها عمّا سبقها من حضارات، ومن أبرز هذه الخصائص طبيعة المورد الرئيسي الذي تقوم عليه هذه الحضارة وهو "المعرفة العلمية والتكنولوجية"، وهو المورد الذي لا ينقص باستخدامه ويمكن انتاجه، ومن ثم تتصدر قيمة "الابداع"، في كافة المجالات، منظومة القيم الحاكمة لمجتمعات هذه الحضارة، وهي أيضًا حضارة تتقارب فيها الثقافتان، "ثقافة الطبيعيات والتقنيات" بما تقدمه من رؤى عن العالم الطبيعي والعالم المصنوع، و"ثقافة الانسانيات" بما تحتويه من رؤى الإنسان لنفسه ولمجتمعه.

وهكذا نجد أنفسنا، أفرادًا ومجتمعات، أمام تحد لا بديل عن الاستجابة لمقتضياته إلا الانقراض عن "اللحاق" بهم وتضييق الفجوة بيننا وبينهم، إن قضية اللحاق بهم تتجاوز مجرد استيراد تقنية جديدة أو ترجمة كتاب أو ورقة بحثية أو تبني مدرسة نقدية أو التعرف على اتجاه فني أو الانقياد لنهج فكري، تتجاوز هذا كله إلى ضرورة فهم معنى ومغزى المنتج الحضاري أو الثقافي أيًا كان شكله، ماديًا كان أم معنويًا، في سياق اللحظة التاريخية والظروف المجتمعية التي أنتجته، وهذا الفهم هو شرط الاستيعاب الخلاق الذي يؤدي بدوره إلى القدرة على التكيف ويدفع بالمجتمع الذي يستورده إلى تجاوز مرحلة الاستهلاك والتبعية إلى مرحلة الابداع الأصيل والإسهام الفعال في تطور المجتمع البشري ككل، وبهذا تصبح قضية الوعي بالمضمون الثقافي لمنتجات تلك الحضارة والتبصير به فرض عين لا فرض كفاية على مفكري أي مجتمع ومثقفيه إن أرادوا له البقاء في العالم الجديد.

(*) الـ "نانو"، أو "النانومتر" Nanometer هو وحدة لقياس الأطوال قدرها واحد على البليون من المتر، والنانو بالمقارنة مع المتر يماثل حجم بلاية بالمقارنة مع حجم الكرة الأرضية.





# إلى أي مدى قد تكون التكنولوجيات المخلة بالنظم القائمة مُخيفة؟


**مارتن فيلدشتاين**

**أستاذ الاقتصاد بجامعة هارفارد والرئيس الفخري للمكتب الوطني للبحوث الاقتصادية**


كان التدفق المستمر من التحسينات التي يجري إدخالها على السيارات بدون سائق سببًا في إقناعي بأن السيارات والشاحنات التي تعمل من دون بشر يوجهون عجلة القيادة سوف تملأ الطرق قبل أن تمر فترة طويلة. وأنا مقتنع بالمثل بأن الثورة في عالم الذكاء الاصطناعي سوف تسمح لأجهزة الكمبيوتر والروبوتات بالقيام بالعديد من المهام التي يقوم بها الموظفون الإداريون الآن.

ليس من المستغرب إذن أن يساور القلق كثيرين بشأن مصير أولئك الذين أصبحت وظائفهم عُرضة لأحدث التكنولوجيات المعطلة للنظم القائمة - أو فقدوا وظائفهم بالفعل. فماذا قد يحدث للملايين من الرجال والنساء الذين يقودون الآن الشاحنات وسيارات الأجرة عندما تصبح قادرة على قيادة نفسها؟ وماذا قد يحدث للمحاسبين والعاملين في مجال الصحة عندما يصبح بوسع أجهزة الكمبيوتر أن تقوم بأعمالهم؟

تشير بعض التحليلات إلى أن نسبة كبيرة من العمالة الحالية من الممكن أن تصبح زائدة عن الحاجة مع الاحتياج إلى عدد أقل كثيرًا من الموظفين لإنتاج الحجم الحالي من السلع والخدمات.

عندما أستمع إلى هذه المخاوف أدرك أن تبديدها ليس بالأمر السهل. ولكني متفائل بأن الولايات المتحدة، على الأقل، سوف تتكيف بنجاح مع التكنولوجيا الجديدة. وقد لا يخلو الأمر من بعض الخاسرين كما سيكون هناك بعض الفائزين. ولكن حال الأمريكيين عمومًا سوف تكون أفضل. أما أولئك الذين يفقدون وظائفهم بسبب التكنولوجيا الجديدة فسرعان ما سيجدون وظائف أخرى.

لا أظن أن هناك سببًا يُذكَر للتخوف من أن تخلق التكنولوجيا الجديدة بطالة واسعة النطاق. ذلك أن التغيرات في التكنولوجيا من شأنها أن تزيد من ناتج الاقتصاد وأن ترفع من المستوى المحتمل لمعيشة السكان. وسوف يستمر الراغبون في العمل في العثور على وظائف.

ولكن ما السبب وراء تفاؤلي إلى هذا الحد؟ السبب ببساطة هو التاريخ. ذلك أن التغيرات التقنية السريعة ليست شيئًا جديدًا. فقد شهدنا التغير التكنولوجي الذي أحل الآلات وأجهزة الكمبيوتر محل العاملين الأفراد لسنوات طويلة. ولكن على الرغم من صعود وهبوط دورة الأعمال، يستمر اقتصاد الولايات المتحدة في العودة إلى التشغيل الكامل للعمالة.

كان هذا أكثر وضوحًا في قطاع التصنيع. فقد حلت الروبوتات والآلات المؤتمتة محل عمال الإنتاج في الصناعات التحويلية لسنوات عديدة. فدفعت الموظفين

في القطاع من 13 مليون في عام 1950 إلى تسعة ملايين فقط الآن. في حين ارتفع ناتج التصنيع بنحو 75%. أما أولئك الذين فقدوا وظائفهم في قطاع التصنيع فقد وجدوا وظائف في قطاعات أخرى من الاقتصاد.

كما حلت أجهزة الكمبيوتر محل العاملين في مجموعة واسعة من الصناعات الخدمية، فلم نعد نرى العديد من مشغلي المصاعد، ولم نر عمال تحويل لوحات الهاتف منذ فترة طويلة، ويحصل أغلبنا على بطاقات الصعود في المطارات من آلات مؤتمتة، وتستخدم شركات المحاماة والمحاسبة أجهزة الكمبيوتر للقيام بما تعود الموظفون المحترفون على القيام به.

ومع ذلك، اصبح معدل البطالة في الولايات المتحدة الآن 4.9% فقط، وهو معدل أدنى حتى من المتوسط الذي كان عليه في العقود الأخيرة. وبين خريجي الجامعات في الولايات المتحدة - الذين يشكلون 40% من قوة العمل هناك - كان معدل البطالة 2.7% فقط. ولأن شريحة خريجي الجامعات تتألف من حصة أكبر من الشباب الأصغر سنا مقارنة بالسكان الأكبر سنًا، فسوف يظل المعدل الإجمالي للبطالة منخفضا مع نمو أعمار هذه المجموعة وحصتها في القوة العاملة.

الوقع أن ارتفاع الناتج لكل عامل والذي أصبح ممكنًا بفضل زيادة استخدام الروبوتات وأجهزة الكمبيوتر سوف يسمح للموظفين أيضًا بالعمل لساعات أقل والاستمتاع بالمزيد من أوقات الفراغ. يعمل الموظفون في الولايات المتحدة حاليًا نحو 1790 ساعة سنويا في المتوسط، بزيادة قدرها 30% عن نظرائهم الألمان، الذين يعملون 1371 ساعة سنويًا.

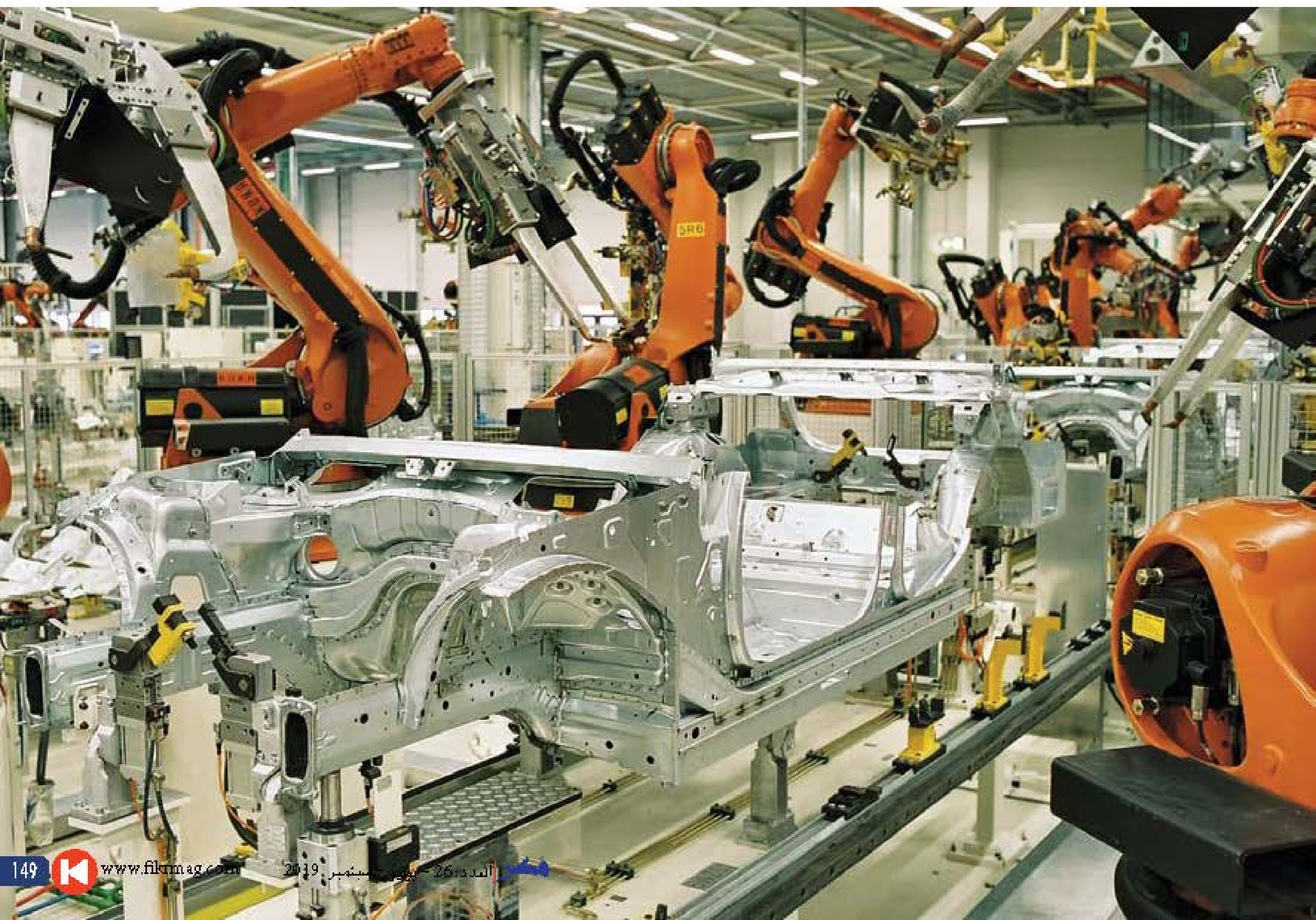
ويُتَرجَم انخفاض ساعات العمل لكل موظف إلى تحسن في نوعية الحياة مثل الإجازات وعطلات نهاية الأسبوع الأطول، وتناقص ساعات العمل من شأنه أيضًا أن يوفر المزيد من الفرص للسفر، وتناول الطعام في الخارج، وغير ذلك من الأنشطة التي تخلق الوظائف للعاملين في قطاع الخدمات. وسوف تزيد الشيخوخة السكانية أيضًا من الحاجة إلى الموظفين في قطاع الخدمات في المستشفيات ودور رعاية المسنين.

وسوف تعمل هذه الاتجاهات على تغذية ارتفاع الطلب على العمال في قطاع الخدمات، الذي يمثل حاليًا 81% من العمالة في الولايات المتحدة، وتزداد حصة العاملين في قطاع الخدمات في الولايات المتحدة عامًا تلو الآخر؛ وهنا يجد أولئك الذين فقدوا وظائفهم في التصنيع أو البناء وظائف جديدة.

ومن غير الممكن أن تحل أجهزة الكمبيوتر والروبوتات ببساطة محل العديد من الوظائف، فرغم أنها قد توفر بعض الخدمات التي يحتاج إليها كبار السن على نحو متزايد، على سبيل المثال، فإنها من غير الممكن أن توفر الخدمات التي تنطوي بالفعل على ضرورة لمس العملاء والمرضى. وسوف يضع الناس الذين يختارون حياتهم المهنية مثل هذه الاعتبارات في أذهانهم عندما يختارون مهنهم. وهذا أيضًا من شأنه أن يخفض معدل البطالة في المستقبل.

إن معدل البطالة في الولايات المتحدة حاليًا أقل من نصف المعدل في الاتحاد الأوروبي. وهناك العديد من الأسباب وراء هذا التفاوت؛ ولكن السبب الحاسم هو غياب قوانين العمل والقواعد النقابية التي تمنع الموظفين والشركات من التكيف مع التكنولوجيات الجديدة في الولايات المتحدة. وإذا حافظت الولايات المتحدة على سوق العمل الحرة نسبيا، فسوف يتأقلم الموظفون إيجابيا مع التكنولوجيا المتغيرة.

المصدر: project-syndicate






# نهاية عصور البيانات المظلمة

**غاسبار كونيج**

**فيلسوف ومؤسس ورئيس شركة** GenerationLibre

خلال فترة العصور الوسطى المتوسطة، من القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر، لم يكن أقنان الأرض في فرنسا يتمتعون بأي حقوق ملكية. وبدلاً من ذلك، كان كل من يحوزون على أرض يضطرون إلى تسليم أغلب ما ينتجونه إلى السيد الإقطاعي المحلي، الذي كان بوسعه مصادرة أراضيهم عند وفاتهم. في المقابل كانوا يحصلون على خدمات، مثل الحماية من النزاع والقدرة على استخدام مطحنة أو فرن القرية. ولم يكن بوسعهم أن يختاروا: فاختيار الخروج من الصفقة، وبناء مطحنة خاصة على سبيل المثال، كان محظورًا تمامًا. وكان هذا الترتيب الديناميكي - الذي استمر حتى الثورة الفرنسية، عندما اكتسب الفلاحون حقوق الملكية كاملة - أشبه بالعلاقة بين المستهلكين وشركات الإنترنت اليوم.

في عصر الإقطاع الرقمي هذا، لا نملك اختيارًا غير الموافقة، بنقرة واحدة، على مجموعة معقدة متشابكة وشديدة الطول من الشروط والأحكام، التي نخضع بموجبها لمراقبة دائمة من قِبَل المنصات التي نستخدمها. وتجمع هذه المنصات بياناتنا الشخصية وتبيعها لجهات أخرى كثيرة، مثل شركات الإعلان التي يمكنها بعد ذلك أن تقدم لنا إعلانات موجهة.

وهذه ممارسة مربحة للغاية من منظور شركات الإنترنت: فمن المتوقع أن تبلغ قيمة البيانات الشخصية للمستخدمين 8% من الناتج المحلي الإجمالي الأوروبي بحلول عام 2020. في المقابل، تقدم الشركات "خدمات مجانية"، مثل وسائط التواصل الاجتماعي، للأقنان الرقميين الذين ينتجون البيانات.

هذا ليس "اقتصاد مشاركة"، بل هو اقتصاد استخراجي محسن - يقوم على التوفر شبه المطلق للمواد الخام (أو البيانات الشخصية) - التي تُثري قِلة من الشركات على حساب المستهلكين. ومثله كمثل اقتصاد فترة العصور الوسطى المتوسطة، بات هذا الاقتصاد جاهزًا لاستقبال ثورة من خلال حقوق الملكية.

ساعدت حقوق الملكية في حماية وتمكين الأفراد لآلاف السنين، وهي تتطور كما تتطور التكنولوجيا. على سبيل المثال، جلبت ثورة الطباعة حقوق الملكية الفكرية (بفضل بيير بومارشيه)، وعملت الثورة الصناعية على إشاعة ونشر نظام براءات الاختراع. والآن يجب أن تجلب الثورة الرقمية حقوق ملكية البيانات الشخصية، بما في ذلك العناصر الكلاسيكية في حقوق الملكية: الاستخدام (فأنا أستخدم بياناتي كما يحلو لي)، وإساءة الاستخدام (فأنا أدمر بياناتي كما يحلو لي، دون أي شكل مزخرف من أشكال مبدأ "حق المرء في أن يُنسى"، وجني الثمار (فأنا

أبيع بياناتي في مقابل ربح إذا كنت راغبًا في ذلك).

الواقع أن ملكية البيانات من شأنها أن تحفز ظهور سوق للبيانات الشخصية، مع مطالبة بعض من مستخدمي الإنترنت الذين يبلغ عددهم 3.5 مليار مستخدم على مستوى العالم بمكافأة في مقابل مشاركة بياناتهم مع آخرين، وفقًا للقيمة التي تنتجها هذه البيانات، وهناك مستخدمون آخرون، يجعلون الأولوية للخصوصية قبل الربح، وربما يدفعون سعرًا سوقيًا عادلاً في مقابل الاستفادة من خدمة ما دون تحديد هوياتهم، وهذا هو ما ألمحت إليه مؤخرًا شيريل ساندبرج، المسؤولة التنفيذية عن التكنولوجيا في الولايات المتحدة، عندما اقترحت أن يكون اختيار الانسحاب الكامل من جمع البيانات على موقع فيسبوك "منتجًا مدفوعًا".

سوف يكون التغيير عميقًا، وربما يمكننا التغلب على التحديات العملية بالاستعانة بالحلول التكنولوجية القائمة، على سبيل المثال، لدعم إدارة البيانات، يمكن إنشاء "حساب ذكي" لكل مستخدم، حيث يتم تخزين المعلومات والشروط التعاقدية لاستخدام البيانات. أما عن التسعير، فمن المرجح أن يظهر وسطاء للتفاوض بشكل مباشر مع المنصات الضخمة نيابة عن ملايين المستخدمين، وسوف يؤدي هذا بمرور الوقت إلى خلق سوق لائقة.

من المؤكد أن التنفيذ القانوني الفعّال لحق ملكية البيانات الشخصية يحتاج إلى قدر كبير من العمل، ومع هذا فإن ملكية البيانات الشخصية تظل تشكل حلاً أكثر عقلانية وواقعية من أساليب أخرى اقترحت في السابق، مثل حق "تقرير المصير المعلوماتي" الذي أنشأته المحكمة الدستورية الألمانية في عام 1983.

الواقع أن الفوائد المحتملة من إعطاء الأفراد قدرًا أكبر من السيطرة على حياتهم الرقمية تمتد إلى خارج نطاق الإنصاف الاقتصادي، ومثل هذا النظام من الممكن أن يفجر أيضًا "فقاعات الترشيح" الخبيثة التي نشأت كنتيجة لخوارزميات وسائط التواصل الاجتماعي، التي تعرض محتوى المستخدمين الذي يعزز تحيزاتهم ومعتقداتهم القائمة، وعلى هذا فإن ملكية البيانات الشخصية من الممكن أن تساعد في تخفيف الاستقطاب السياسي الشديد الخطورة الذي يؤثر الآن على العديد من الدول.

اليوم، لا يعترف أي نظام قانوني بملكية البيانات الشخصية، لكن الفكرة تكتسب المزيد من الأرض في مختلف أنحاء العالم.

الآن، تدافع بريتاني كايزر، المسؤولة التنفيذية التي تحولت إلى مُبلغة عن المخالفات في كمبريدج أناليتيكا، وهي شركة البيانات السياسية التي يُزعَم أنها أساءت استخدام البيانات من فيس بوك وغيرها من المنصات للتأثير على الحملات السياسية، عن تعامل المستخدمين مع بياناتهم باعتبارها ملكية، تمامًا مثل مساكنهم. إن امتلاك مسكن لا يجعل منك مضاربًا عقاريًا جشعًا؛ بل يسمح لك بالمشاركة بشكل كامل في ما أسماه الفيلسوف جون راولز "ديمقراطية تملك الملكية"، وينطبق نفس الأمر على البيانات.

في فرنسا، أصدرت مؤسسة الأبحاث التي أنشأتها بعنوان "جيل حر" تقريرًا من 150 صفحة حول ملكية البيانات الشخصية، والذي تسبب في إطلاق مناقشة عامة محتدمة، وعلى المستوى الأوروبي، تعمل الهيئة العامة لتنظيم حماية البيانات، والتي دخلت حيز التنفيذ للتو، على تمهيد الأرض لحقوق الملكية من خلال ضمان إمكانية نقل البيانات الشخصية.

وفي الولايات المتحدة، زعم مؤخرًا المؤلف والباحث ني، جلين ويبل، جنبًا إلى جنب مع رائد الواقع الافتراضي الأسطوري جوران لانير وغيره من الباحثين، أن البيانات لابد أن تُعامَل (وتكافأ) باعتبارها عملاً، (الحق أنني أفضل معاملة البيانات باعتبارها رأسمال، لأنها تنشأ من شخصياتنا المملوكة ذاتيًا، لكن هذه مجرد دلالات لفظية)، وعلى المستوى العملي، يعمل عدد متزايد من الشركات البادئة على تطوير خدمات تحويل البيانات إلى أوراق مالية.

في كتابه الأكثر مبيعًا بعنوان "الإنسان القادر"، يتوقع المؤرخ يوفال نوح هاراري قدوم "عصر البيانات"، حيث يُضَحى بالإرادة الشخصية الحرة على مذبح الخوارزمية، لكن البشر ليس هناك ما يضطرهم إلى الخضوع لرحمة تدفقات البيانات. فمن خلال إنشاء ملكية البيانات الشخصية، يصبح من الممكن تحصين فكرة الفردية ذاتها، وهذا بدوره يعزز القيم الليبرالية التي جعلت حضارتنا ناجحة.

المصدر: project-syndicate





# إشكاليات توظيف الوسائط التكنولوجية في بناء معمارية الفنون التشكيلية: (بين غواية الرقمي وغياب المعنى)


إعداد الباحثين[1]:

**د. هالة الهذيلي بن حمودة**

المعهد العالي للفنون الجميلة، جامعة سوسة

تونس

**إبراهيم آيت زيان**

باحث في الفنون التقليدية الإسلامية

الجزائر


تشهد مجالات الفنون التشكيلية المعاصرة تحولات جذرية ومتسارعة في سياقات التغييرات الريادية المتولدة من رحم الوسائط التكنولوجية والتقنيات الحديثة ومنها كل أشكال فن النت والكمبيوتر والاتصالات الذكية وغيرها من المحامل التعبيرية والبصرية. وتشوب في هذه الأزمنة المعاصرة بعض من الحماسة المفرطة والمتفاقمة الانتشار في صفوف التناولات الفكرية والجمالية والذوقية. فتعود مباشرة إلى مدلولية وسلطة الوسيط التقني والتكنولوجي واستحداثاته كآلة تفعيل متطورة تساهم في نسج الفن التشكيلي وتجاربه وأبحاثه ومنجزاته المتحولة من الشكل النمطي إلى التسابق في توظيف تقنيات الكترونية ورقمية قابلة للاستهلاك والتداول ضمن لغة تواصلية معاصرة. وفي خضم هذا الزخم المصادر في سياقات الفنون المعاصرة والواردة علينا بات الفنان المحلي يتخبط في حيرة الفعل وإدراك المفهوم واشكاليات توظيف الوسائط وإدراجها ضمن تشكيلية الأثر وتعبيراته. فتطرح جملة من التساؤلات النابعة من هذه النقلة النوعية لتدرس في هذه القراءة التحليلية محاور مختلفة يكون أولها الاستفهام حول مدلولية الخطاب التكنولوجي في رسم مناهج التعبير التشكيلي. فهل يمكن للفنان أن يبقى بعيدًا عن الاصدارات العصرية من الثورة المعلوماتية وإيقاعاتها المتسارعة؟ وضمن هذه المراجع الفنية المتشابكة في زمننا الراهن كيف تتم عملية تطويع الوسائط التقنية في إثار مجالات الفعل الفردي للفنان وتمريرها في مناهج تدريسية؟

يعيش الفن المحلي حركة متلونة في الشكل والصنف والموضوع. ويبقى للحامل الرقمي ودلالته وجاهة ريادية في نحت التغييرات التي تعتري المجتمع ودورها في توليد إشكال جديدة للفن. فتطرح مفهومًا مغايرًا يقضي بدمقرطة الوسيط المعاصر ووجاهته في غواية التوجهات التعبيرية ومساهمتها الفعالة في رسم هيكلة الفن التشكيلي ضمن دلالة الرقمي وتحدياته التقنية والتعبيرية.

### 1. دلالات الخطاب التكنولوجي في رسم مناهج التعبير التشكيلي:

عندما يكتب سليمان الرفاعي على لسان جون هارتلي في كتابه الصناعات الإبداعية بأن "أمة من دون قوة عمل ذي إشعاع من الفنانين والكتاب والمصممين وكتاب السيناريو والممثلين والراقصين والملحنين ناهيك عن المهندسين والعلماء والباحثين والمثقفين لا يملك الأساس المعرفي الذي يمكنها من النجاح في اقتصاد المعلومات. وليس أمامها سوى الاعتماد على أفكار منتجة في مكان ما "[2] تطرح في هذه الصياغة التعبيرية إشكالية جوهرية ضامنة للكشف عن أهمية الفعل الجماعي و البناء المحلي لما اسماه "جون هرتلي" باقتصاد المعلومات. إذ تحيط بكل عناصر المجتمع في نسج الأرضية الملائمة لتفعيل الصناعة الرقمية وضرورة فهم أسسها كي لا تتحول إلى مجرد "أفكار منتجة في مكان ما".

نقف بالتالي عند ضرورة التمكن من البعد المفاهيمي لسلطة الوسيط التكنولوجي وآليات البحث ألما بعد حداثية. إن في التعرف الجيد لتاريخ نشأة الوسائط الرقمية وادراك سبل برمجياتها لمن شأنه أن يساهم في صناعة الابداع التشكيلي وتغييره للذوق الجمالي العام. وقد ذهب الفنانون الغربيون ومنذ نشأة فن الحركة وثورة الصورة الرقمية والفن الحركي البصري إلى تجديد المناخات التعبيرية. الشأن الذي عمّق الانزياح عن مبدأ الصورة التقليدية وتجديد صيغها التشكيلية والمفاهيمية. وبالرجوع إلى مناخات الصورة وتحولاتها نذكر ضرورة النقلة الريادية التي أعلن عنها مانيه في تصاويره التي أثبتت عن ولادة زمنية مغايرة لمدلولية اللوحة والصورة. فتنزع الحصانة عنها ليعرج الأستاذ محمد بن حمودة في كتابه قضايا الاستيطيقا قائلاً "بيّن إذن أن ما يصدم في لوحة مانيه هو رغبتها في الانزياح عن كل صيغ الممكن والتطلع إلى حضور حسّي يمثل ضمنه الحاضر الصرف خاصة. وذلك بشكل يحرره من كل أصناف الارتهان بالزمن. الارتهان بالمرئية والارتهان خاصة بالخيال "[3].

إن مبدأ الانزياح أصبح منطلقًا بيّنًا في إشكاليات الصورة المعاصرة والقاضية بالبحث عن حضور صرف يعالج بالوسائط والآليات التعبيرية المرتهنة بالزمن. ويمثل أثر مانيه شرارة الانطلاق في تحويل الصورة من إطار اللوحة نحو إطار الشاشة. هذه النقلة النوعية التي تبرز فيها مدلولية الوسيط التقني والتكنولوجي، والذي يحملنا من مبدأ الثابت نحو المتحرك.

إن في مدلولات الوسيط التكنولوجي المتعدد والمتجدد والمتطور دفع كبير في الوقوف عند ثراء هذه اللغة المعاصرة الجامعة بين تجهيزات رقمية وبرمجيات فن النت وغيرها. المولدة ضرورة لهيكلة خاصة للفن التشكيلي. هذا الفن الذي تلونت تعابيره وفق الحركة الزمنية لثورة الإنترنت والقاضية بتجميع أغلب الاتجاهات التشكيلية ضمن فلسفة تقييمية ونظرية تتساوق ومبدأ التفاعل الكامل بين المعطيات المادية والفكرية والتقنية على حد السواء. تضمن الثورة الرقمية بالتالي تثبيت مرجعية خاصة للفنان وتحمله على التسيير الكامل مع هذه المتجددات الفكرية والتشكيلية. وهو ما من شأنه أن يدفعنا للتساؤل وبجدارة عن موقعة الفن التكنلوجي والوسيط الرقمي في نحت معالم فننا المحلي. وهل تضمن التطورات المتسارعة لطالبي المعرفة الفنية أن يتمكّن من استيعاب البعد المفاهيمي والتعبيري من هذه المتغيرات الوسائطية؟ وكيف يساهم بالتالي الوسيط التكنولوجي في نحت البعد التفاعلي والتحاوري بين الباثّ والمتلقي في لغة التدريس الفني.

### 2. الطرح الرقمي ومفهوم المرجعية في الوسائط التدريسية في مجالات الفنون التشكيلية:

لقد امتدت فروع الثورة التكنولوجية والرقمية إلى أصعدة المعرفة واخترقت وسائلها كل مجالات البحث وتمثّلاته في الجانب الفني والابداعي وأحدث تأثيرها تحولات جذرية في شتى التظاهرات والمعالجات التشكيلية بصفة خاصة في فروع التناولات الغربية مفهومًا وتطبيقًا. وان المتتبع لصيرورة الممارسات الفنية في وضعنا المحلي والراهن فإننا نحرك بدورنا انتفاضة مبدئية لمحاولة فهم هذا الوسيط التكنولوجي والاشتغال به في نحت الصورة الابداعية الملائمة للتطورات التقنية والمفاهيم الحداثية المكتسبة. فكيف تنسج فضاءات الحداثة المنتظرة والمأمولة في مشروعات البناء الهيكلي للفنون وتمريرها واخراجها في مستوى الوسيط البيداغوجي في تدريس نوعية الفنون الرقمية وما مدى انتشارها في الإدراك الفكري وتشكيلاته؟

لقد تحررت تمثّلات الفن التشكيلي في العالم الغربي من سلطة الملزمة وانتقلت إلى مبدأ التحاور والتجميع بين أشكال الفنون وأصنافها فباتت التعابير التشكيلية عبارة عن نسيج علائقي تخيطه الأساليب والوسائط المقترحة لتفعيل أفكار ومفاهيم متعددة الصيغ والمعالجات. ومن أجل تفعيل حالات التلقي والتطور كان لا بد من التأكد من امتلاك الطالب وحثه على اكتساب وادراك هذه القدرات الأولية من المعلومات الذكية والرقمية وتفعيلها ضمن لغة مهارية وتعبيرية، تضمّنها الوسائط التكنولوجية. إن



الاقتراحات التي نمررها من أجل وضعية استراتيجية للثورة الرقمية في صفوف الوضعية البيداغوجية في الفنون التشكيلية المحلية لمن الجمالية الفكرية بمكان حيث ترتسم المنظومة البحثية وفق انساقها ووفرة الوسيط الرقمي من أجل مبدأ التحاور والتفاعل بين أشكال الفنون من تصوير وحفر وفوتوغرافيا ونحت وغيره. إن الإندماج بين كل الوسائط التعبيرية والتكنولوجية والخصائص الطبيعية للحياة اليومية لإصدار تعبيرة تشكيلية وفنية لمن الدواعي الناشطة لغواية البحث الدؤوب في صفوف هذه الحركة "التشكيلونولوجية الذكية"، ومن ذلك، ووسط تنشيط هذه الحركات الفنية المحلاة بالوسيط الرقمي وتوفير برمجيات ومواقع اتصالية سريعة وتفاعلية كفيلة بفتح مستوى الخطاب البنّاء في هذه المنظومة الفنية المأمولة. وبالتالي فإنّ إطلاع الطالب والأستاذ على حدّ السواء على تجارب فنية معاصرة ذات مراجع تقنية ورقمية لمن الضرورات الحتمية في حياكة لغة تواصلية بين الفرد المتلقي والعالم المحيط بنا.

إذًا، ونحن فيما يسمى بقرية المعلومات والاتصالات فإن من الجدير أن نقف عند تجارب نطوّعها في دراسة تاريخ الفن الحديث والمعاصر واليومي ففي اليومي تاريخ رهيب يفرض علينا أخلاقيات تحاور مستديمة من شأنها أن تعمّق مناخ الاشتغال على آليات الوسيط المرجعي وإدراكاته الفكرية والجمالية والتعبيرية في صفوف الطرائق البيداغوجية. وهو ما من شأنه أن يؤصّل اللغة التفاعلية بين الفنان والمتلقي ويحرك مجالات الفن ودمقرطته.

> أعظم فنان في هذا الزمن الذي نعيش فيه هو الرئيس الأمريكي دونالد ترومب، الذي يولي صورته البصرية وشخصيته الفنية أكبر اهتمام، بحيث نرى أن كل حركات وسكنات هذا الرئيس تقوم وفق فلسفة تسويقية سياسية، بحيث اشتملت على أكبر قدر من الوسائل التكنولوجية سواء الطرق الرسمية ووسائل الاتصال التقليدية أو من خلال شبكات التواصل الاجتماعي

## 3. دمقرطة الوسيط الرقمي وغوايته في نحت معمارية الأثر المفرد:

"كلّما اشتدت وطأة تأثير التكنولوجيا في اقتصادنا ومجتمعنا أكثر من ذي قبل نجد أن السمة الوحيدة الثابتة في حياتنا هي التغيير"، عندما يعلن فرانك كليش في مؤلفه "ثورة الأنفوميديا"[4] عن الخاصية المربكة في الزمن الراهن وهي التغيير فإننا نقف عند تطرّقه لولادة ثورة أخلاقيات التواصل والتفاعل التي تتصدر مجتمعاتنا وتخيط نسيجًا متوائمًا مع الحركة الفكرية والمعلوماتية والجمالية، وتنصهر المجموعات في منظومة الكونية وما أسماه بأخطبوط المعلومات. لقد ساهمت التطورات الفنية إذًا في مجالات الوسائط الرقمية في تعميق آليات الغواية المطروحة على الفنان المحلي والذي وجد بدوره في متاهة غربة المفهوم وتفكّك الثوابت وتلاقح المصادر المعلوماتية ضمن البعد الحركي والمتسارع القادر على تغيير الأبنية الجمالية والذوقية في ذات الحين.

وتتفاقم أوجه الاستفهامات التي ينخرط تحت لوائها الفنان المحلي وتتعدد توجهاتها أولاً نحو ضرورة الانخراط في منظومة الرقمنة والتكنولوجيات الحديثة، فيجاهد من أجل اكتساب اللغة المناسبة لما يسمى بصناعة الإبداع أو أن يكتفي بالثوابت والمسلمات التقنية والفكرية الكلاسيكية الجامدة. فالوقفة الاستدراكية التي نعيشها هي محاورة بين ما يسمى بـ"استقلالية المبدأ الإستيطيقي الذي يرتكز على العمل الفني وإسقاط الهالة التي تحيط بالفنان والعمل الفني وتفرّده الذي يكسبه الندرة كغاية وقيمة في ذات الوقت."[5] حينئذ، هل يمكن لنا أن نعتبر التطوير التكنولوجي ضرورة حتمية؟ وهل نحن ملزمون باعتبار أن من مبادئ تحريك الثورة المعلوماتية في المجالات الفنية: استيلاب مفاهيم الدمقرطة الفنية وأساليبها الرقمية؟ ماهي أوجه هذه الديمقراطية؟ هل بالانخراط في منظومة المعاصرة واتباع الصيغ الشمولية وحق الانتماء والتفعيل، أم بالاستناد لبرمجيات فن النت والانحصار في الفضاء التواصلي اللامادي والقطع مع الفعل المباشر؟ وكيف تم تغيير ضوابط جماليات التقبّل والإدراك وولادة ما أسماه نيومان بجليل القرن العشرين؟

لقد عرج الأستاذ أسعد عرابي عن مدى تأثير استخدام الوسائط في الانتاج الفني سلبًا أو إيجابًا على ابداعية النص أو الفعل التشكيلي، وتناول ما أسماه بـ"ديمقراطية بين أصناف التعبير والحواس والتفاعل الكامل بين لغة الصوت والصورة، الشكل والحرف، العبارة والمشهد والتعاضد بين مختبرين الصناعي والنقدي"[6] واستهل الأستاذ محمد بن حمودة بدوره في مقاله "معاطب الحداثة استيعاب اللاواقعي في كتاب أحوال الصور لطلال معلا"، بالبحث عن سؤال القطيعة وعن ما استولته المكاسب الحداثية بمعالمها الجديدة وأسس بذاتيّتها للغة جمالية استولت على مراكز الفعل التشكيلي والفني المحلي والعربي، ونقرّ بالتالي بسلطة وغواية هذه العوالم المتراكمة من بذخ النتاجات الفنية العالمية والتي تجاوزت أسس البناء الأكاديمي لتبني بدورها هرمًا جديدًا من فنون العصر وفنون التكنولوجيا وأصدرت جملة أسماها محمد بن حمودة بـ"حداثة برانية تسعى



إلى إصدار نظام عالمي جديد".

وحتى لا تبقى الفنون الرقمية والمعاصرة عالما "طلسميًا" واثبّت استعارتي لهذا المصطلح الذي جاء بقلم الأستاذ محمد بن حمودة، والذي يملي علينا واجب الانغماس أكثر فأكثر في دلالات الفن بمختلف أصنافه وتجاوز البعد "الطلسمي" لكل مقاييسه وأن نستوعب إجمالاً مفهوم التفاعلية بما هو نشاط من الخطاب الجامع بين مستعمل نظام إعلامي والآلة عبر وسيط الشاشة"[7] وعندما يصرح روجي غارودي بأن العملية الإبداعية لم تعد مجرد انفعال أو أوهام بل أصبحت عملية تهدف إلى تحويل الصورة جديرة للواقع فإننا نقف عند هذا الإلزام الحاصل بين نوعية الصورة وتطعيمها بنظم الواقع، هذا الواقع الذي امتلأ بغواية الوسيط الحديث والمعاصر والذي حولنا من أطر اللوحة الواحدة والأثر الواحد ومفهوم الأثر المفرد إلى مدلولات نمنمة الأثر وصورته وتحويل الواحد إلى متعدد ومن القماشة نحو الشاشة، ويعلن هذا الترحل عن بديهية الاجماع بأن ليوناردو دافنشي لو أتيحت له الفرصة للرسم في زمننا الراهن لصرخ على لسان محمد بن حمودة قائلاً: "أتمنى أن لا نهمل الحياة ونحن أبناؤها".

## 4. بين غواية الرقمي وغياب المعنى:

يمكن أن نلاحظ بشكل واضح في تاريخ البشرية تأثير النوازل التي تحلّ بالمجتمعات المختلفة، وكيف كانت الشخصيات المؤثرة في تلك المجتمعات تتعامل معها بحكمة بالغة، تنبئ بتنازع أطراف الحقيقة وسعة أرجائها، والتي وإن كانت في مجملها حاملة لإمكانات لا متناهية فهي مستلزمة صرامة ما تحكمها طبيعة الدورات الكونية التي تزامنت مع تلك النوازل.

إن مشكلة الحداثة وما بعدها لا تكمن في مجرد أخذ أو إهمال منتجاتها الحتمية (الفكرية، والفنية، والثقافية، والمادية ...)، لكن في ضياع الإنسان في حد ذاته، وتضييعه لحقيقته المركزية التي تترك له مجالاً لاختيار ما يتمم إنسانية ويفسح له المجال امام انتفاعه بخواصه المختلفة.

إن الواقع الافتراضي الذي تقدمه الحضارة الرقمية في طبق من ذهب لكل قاصٍ ودانٍ، لهو أكبر دليل على عدم وصول الإنسان اليوم إلى تحديد حريته ومدى نجاعة اختياراته، فإذا كان إله نيتشه مزعجًا في المجال الأخلاقي إلى حد الرغبة في قتله والتخلص من جبروته، فإن الإيديولوجيا الحداثية وما بعد الحداثة أكثر إزعاجًا وضجرًا مما عاشه الإنسان من جشع الرهبان والحياة الإقطاعية أو مغبات الفلسفات اليسارية أو اليمينية، إن المسألة اليوم قد أخذت وجهة أقوى باعتبار القوة المحركة للدهماء في تقديم الغالي والنفيس في سبيل إشباع ما يتوهّمونه من حاجات، والتي تسعى الجهات التسويقية واقتصاد السوق العالمي في إحراز السبق إلى خلقها واستمرارية ضمان إبقاء الحاجة إليها في تزايد مستمر.

يرى الفيلسوف الألماني ماركوس غابريال[8] أن أعظم فنان في هذا الزمن الذي نعيش فيه هو الرئيس الأمريكي دونالد ترومب، الذي يولي صورته البصرية وشخصيته الفنية أكبر اهتمام، بحيث نرى أن كل حركات وسكنات هذا الرئيس تقوم وفق فلسفة تسويقية سياسية، بحيث اشتملت على أكبر قدر من الوسائل التكنولوجية سواء الطرق الرسمية ووسائل الاتصال التقليدية أو من خلال شبكات التواصل الاجتماعي، بحيث ينتظر الملايين من المستهلكين (أو المتلقين للعملية الفنية للرئيس) تغريدة منه في تويتر ليخلق سيولاً عارمة من التحليلات والانتقادات والقراءات، والتي إن دلت على شيء فإنها تدل على أهمية هذه الثروات التكنولوجية الرقمية في نشر فن السيطرة والتأثير بصورة فنية تتوافق مع ما ينتظره المتلقي حسب قابلياته الثقافية والاجتماعية.

إن غواية السوق الرقمية هي نفس غواية الفن الذي يحاول جاهدًا الخروج عن نطاق المعتاد والتعبير عمّا يكتمه المتلقون بصورة فنية تلبي حاجات التواصل، وبغضّ النظر عن الحامل الجرماني لهذه التعبيرات التواصلية، فإن الفن الرقمي يصل إلى حيث يصل الجهاز الرقمي، بل وصل الأمر إلى مصاحبة العمل الفني الرقمي للمتلقي المتعطش لمحتواه في وقت أكبر وفي مساحة مكانية أوسع، فالفن الرقمي لم يعد محدودًا بطبيعة معتادة تحكمها محدودية الزمكان، فيكون تأثيره في المتلقي أعظم بكثير مما كانت (سلطة الفن) قد مارسته يومًا ما.

إن الحديث عن الفن سيدخلنا حتمًا في البحث عن المعنى... والسؤال عن المعنى هو آخر ما يهتم الفن الرقمي الإجابة عليه، لكنه في ذاته يحتوي على إجابة ضمنية عنها، وهذا ما يمثله الرمز الطاوي الذي يمكن الرجوع إلى سلطنته الفنية (ين يونغ)، بحيث يمكن القول أن العالم الافتراضي الذي يقودنا إليه التعبير الفني التكنولوجي الرقمي، يخفف من وطأة المادية الشكلية، ويمهّد ولو بشكل سلبي في ظاهره في رحلة جديدة لخروج البشرية من عصر الظلام الذي نعيش فيه (كالي يوغا) أو العصر الحديدي المادي، الذي قد تكون للثورة الرقمية فائدة في توسيع الآفاق الضيقة وكسر الحدود المادية التي صنعتها الحداثة، هذا ما نبه إليه إيريك جيفروا حينما تناول مسألة التصوير الفوتوغرافي عند الأمير عبدالقادر بن محي الدين الجزائري، بحيث ختم مقالته بقوله: "وفي أيامنا هذه، يجعل النظام الرقمي بين الحقيقة والعالم الافتراضي حدودا غير واضحة المعالم، ألا يوحي ذلك بشيء غير جائز؟ وهل يخرج هذا من قواعد وحقيقة (البرزخ) التي تحكم العلاقات بين العالم الحسي (الملك) والعالم الروحي (الملكوت)؟"[9]. تساؤلات عديدة يمكن لها أن تسيل أقلام الباحثين في ميدان الفن والعلم والمعرفة.

## الهوامش والإحالات:

1. للتواصل: الدكتورة هالة الهذيلي بن حمودة : hela.hedhili.bh@gmail.com

الأستاذ إبراهيم آيت زيان yevrahim@gmail.com

2. سلسلة عالم المعرفة، الصناعات الابداعية، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، تحرير جون هرتلي، عدد339 ماي 2007 صفحة 233

3. نذكر مثلاً في مسألة تأثير الواقع العلمي والثقافي على التيارات الفنية، أن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطور علم البصريات بإسهامات العالم الألماني Helmholz 1821- 1894 Von، وكانت أبحاثه تفرّق بين مرحلتين في الرؤية البصرية، تتمثل المرحلة الأولى في "الانطباع"، حيث يتم انتقال صور الأجسام بواسطة الأشعة الضوئية إلى شبكية العين فيحدث انطباع لهذه الصور. والمرحلة الثانية: "الشعور"، بحيث تقوم أعصاب الشبكية بنقل الصورة إلى مركز الرؤية في الدماغ فتحولها إلى شعور وإحساس. هذا الطرح العلمي ترك تيارا فنيا مثل الانطباعيين يتأثرون لما توصل إليه العلم الحديث، ما ألهم بأن يتوقفوا في المرحلة الأولى من الوظيفة البصرية، فصوروا "الانطباعات" التي تلهمهم الطبيعة في أعمالهم الفنية، وحاول آخرون تفادي مجرد نقل صور الواقع مثلما هي (مبدأ التجريدية)، لأن الإحساس والشعور وهي في الطرح العلمي السابق "المرحلة الثانية"، لا بد من تمثيله بصورة موضوعية، ولأنها ليست مجرد عملية تسجيل لأشكال وألوان كامنة بل هي حركة عصبية ديناميكية تؤدي إلى تفاعلات و انفعالات، فلابد من تمثيلها بصور استبطانية تعبر وتجسد ذلك الشعور.

4. فرانك كليشي، ثورة الانفوميديا الوسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتك؟ ترجمة حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، عدد253، 1978 صفحة7

5. نيكولاس رزيرخ توجهات ما بعد الحداثة، المجلس الاعلى للثقافة 2002.

6. أسعد عرابي "تزاوج انواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة مجلة فنون الكويت افريل 2001 صفحة 48.

7 – « Une activité de dialogue entre l'utilisateur d'un système informatique et la machine par l'intermédiaire d'un écran »Le nouveau petit robert، sous la direction de Michel Legrain، Paris 1993 p1193

8. مقابلة مع الفيلسوف الألماني Markus Gabriel عن (سلطة الفن)، أجرتها معه قناة فرانس 24 بتاريخ 16 نوفمبر 2018، على الساعة: 11:31

https://www.france24.com/fr/video/20181116-entretien-markus-gabriel-le-pouvoir-lart

9. إيريك جيفروا، الميتافيزيقا والحداثة عند الأمير عبد القادر: اعتبار التصوير الفوتوغرافي كتجل من التجليات الإلهية، ترجمة: براهيم آيت زيان، غير منشور.



# أيوب ديالو الذي خلَّده الإنجليز في لوحة "العبد المحظوظ"

لوحة العبد المحظوظ أو The Fortunate Slave ليست لوحة عادية، فقد رسمها رسّام إنجليزي في عام 1734، وظاهريًا تبدو أنها مجرد رسمة. لكنّ ما يميزها حقاً عن جميع لوحات المشاهير الإنجليز في القرن الثامن عشر هو أنها اللوحة الأولى لشخص أسود البشرة. وحالما تعرفون قصة الشخص الذي يظهر فيها، واسمه أيوب سليمان ديالو، ستدركون ما الذي يجعل هذه اللوحة استثنائية. وُلد ديالو وتربّى في شرقي السنغال لعائلة مُسلمة بارزة. كان متعلمًا تعليمًا عاليًا ومن عائلة ثرية ومؤثرة، ويجيد العربية بالإضافة الى لغته المحلية. وعُرف بذكائه الشديد وذاكرته القوية منذ نعومة أظفاره. فبحلول عامه الخامس عشر، كان ديالو قد حفظ القرآن الكريم كله، ودرس تعاليم المذهب المالكي حتى فهمها وحفظها. لكن لسوء حظ ديالو، سرعان ما تغيّرت حياته من حياة مليئة بالدراسة والعلم إلى جحيم العبودية، إذ كانت السنغال من أكبر ضحايا تجارة الرقيق العابرة للأطلسي.

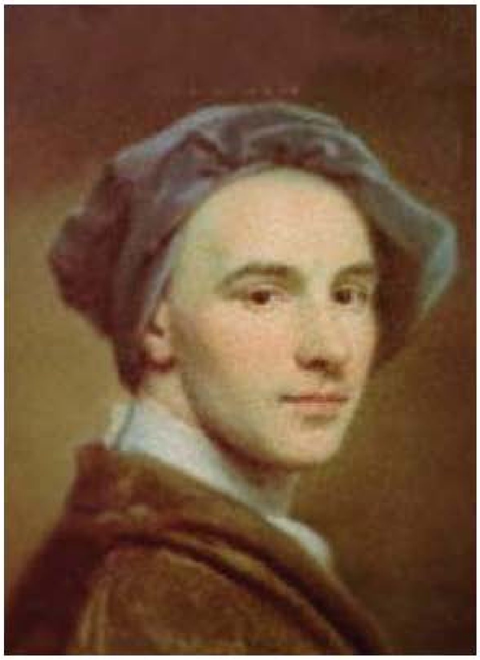
## ديالو في الأسر

وبحلول عامه الثلاثين، أسرته مجموعة تخطف الأفارقة للمتاجرة بهم، في سياق ما عرف بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، بتجارة العبيد الواسعة عبر المحيط الأطلسي- ضمن "مثلث تورط أخلاقي "ربط أفريقيا ببريطانيا من خلال أسطولها البحري، بأمريكا ومزارع القطن والتبغ حيث كان الطلب على الأيدي العاملة كبيرًا- واستُعبِدَ وشُحِنَ إلى الولايات المتحدة، وباعوه للعمل في مزرعة تبغ بعد أن أرست سفينته في أنابوليس بولاية ماريلاند في عام 1731.

ورغم الوحشية والإساءة اللتين تعرّض لهما ظلّ ديالو ملتزمًا بشعائر الإسلام، فكان يذهب إلى غابة قريبة ليُصلي الصلوات الخمس اليومية. وبينما كان يُصلي أهانه أحد الأطفال ورمى التراب وقاذورات في وجهه فقرّر ديالو الفرار، لكنّه أُسر مجددًا وسُجن. من سجنه عكف ديالو على كتابة خطاب باللغة العربية لإرسالها إلى والده في أفريقيا، لكنّ هذا الخطاب وقع في يد جيمس إدوارد أوغلثورب، مدير الشركة الملكية الإفريقية، ومؤسّس مستعمرة جورجيا الأمريكية. وحين قرأ أوغلثورب الخطاب، كتب أنّ كلمات ديالو أثّرت فيه، ووضع ترتيباتٍ لإطلاق سراحه وإرساله إلى إنجلترا.

## ديالو في إنجلترا

وصل ديالو بالفعل إلى إنجلترا في عام 1733، استُقبِلَ بصفته رجلاً حرًا وسط الشعب الإنجليزي، فصنع



ويليام هور



اسمه أيوب بن سليمان
في بلاد بند يا جماعة المو
المسلمين في بلاد بندو
المسلمين في بلاد بند
أيوب بن سليمن طريق بلاد
[illegible]
يا جماعة المسلمين كلهم والمعلمين
كلهم اجمعين في بلاد بند هو
أيوب بن سليمن السلام عليكم يا
جماعة المسلمين في بلاد بند لا حول
ولا قوة إلا بالله العلي العظيم

رسالة أيوب ديالو إلى والده

صداقات في دوائر النخبة، وكان كثيرًا ما يدخل في مناظراتٍ مع قساوسة وأساقفة مسيحيين. وفي وقت عُرف بالظلم العرقي الشديد، انبهر الناس بذكائه ومعتقداته التوحيدية وتقواه، عكس إعجاب النخبة به وبقدرته على الحديث عن حكايات حول أفريقيا. كذلك شدّهم تعبيره عن قناعاته الدينية وعن الإسلام. ترافق كل ذلك مع سلوكه وأخلاقياته التي كانت تدلل على خلفية اجتماعية متميزة، وعن ذكائه أيضًا، اذ تعلم كتابة الانكليزية وقراءتها أثناء إقامته في لندن. ترجم مخطوطات باللغة العربية لجامع التحف والمخطوطات سير هانز سلون، الرجل الذي كونت مقتنياته ما عرف بعد ذلك بالمتحف البريطاني. وقد دفع إعجاب سلون به لأن يرتب له لقاءً مع الملك جورج الثاني والملكة كارولاينا في القصر الملكي. وأهّله مجمل الاهتمام من نخبة المجتمع، لأن يكون عضو جمعية "جنتلمانز سوسايتي أوف سبليدنغ" الخاصة برجال النخبة. في العام 1734، صدرت سيرته بتحرير من توماس بلوويت الذي رافقه في سفره، وكان عنوانها "مذكرات حياة جوب". ويرى دارسو التاريخ البريطاني أن المذكرات ساهمت في خلق تفهم شعبي لثقافة الغرب الافريقي، الهوية السوداء، والدين الاسلامي. وعلى رغم الاحتفاء والمناصرة اللذين أحاطا بهذا الرجل ومصيره الغرائبي، إلا أنه في النهاية فضّل العودة إلى بلاده.

وتواصل الرسّام ويليام هور معه لرسم لوحته الشهيرة، ما يُضفي أهميةً على هذه اللوحة ليس فقط أنّ الشخص الظاهر فيها أسود البشرة، بل أيضًا مظهره في اللوحة. فحينها كان الأشخاص ذوو الأصول الإفريقية يُرسمون في القرن الثامن العشر، كانوا يظهرون في جميع اللوحات تقريبًا في وضعيات عنصرية مُهينة، وكانت ملامح وجوههم تُرسَم بطريقةٍ غير طبيعية. ولم يظهروا قط في مقدمة الصور، بل كانوا يُوضعون في الخلفية غالبًا، ويظهرون على أنهم أشخاصٌ مخيفون وحشيون. لذا فهذه اللوحة هي اللوحة الأولى التي تُظهر مسلمًا إفريقيًا مُحرَّرًا من العبودية، بصفته إنسانًا، بل ونبيلاً كذلك. فوضعيته واتّجاه مقدمة جسده اختيرا بعناية ليُظهراه محبوبًا بدرجة أكبر، وتعابير وجهه لطيفةً وليست شريرة أو مُزعجة. لكنّ المميز في الصورة حقًا هو الكتاب الأحمر المعلّق في رقبته، فهذا الكتاب واحدٌ من ثلاثة مصاحف كتبها ديالو من ذاكرته فقط، في أثناء احتجازه في السجن. لذا فمن عدة نواح، تعرض هذه اللوحة نبذةً موجزة عن قصته الاستثنائية رجلٌ متدين من غرب أفريقيا استُعبِدَ وتعرّض لإساءاتٍ جسدية ونفسية، ثم نال الاحترام والحرية من مجتمعٍ كان يعتقد أنّه إنسان أدنى منه منزلةً، ولم يفقد طوالَ سنوات عبوديته اعتزازه بهويته: رجلٌ مسلم أسود البشرة.

فقدت اللوحة لسنوات طويلة وساد اعتقاد بأنها ضاعت إلى الأبد، لكنها ظهرت في سوق مزاد اللوحات عام 2010، وبيعت 554،937 جنيهًا إسترلينيًا.



# كوريا الجنوبية.. قلب آسيا النابض

سما يوسف
جدة

السياحة في كوريا تختلف عن السياحة في بلدان أخرى من قارة آسيا؛ وتتمتع كوريا بما يدعم السياحة الداخلية وتعتبر في المرتبة 11 ومعظم السواح من اليابان والصين. وفي الوقت الحاضر أصبحت وجهة سياحية لدول الخليج.

وتوجد في كوريا 8 مطارات تربطها مع مختلف دول العالم.

وقد دعمت الحكومة الكورية السياحة عبر استضافة العديد من المناسبات الدولية، بما في ذلك دورة الألعاب الأولمبية الصيفية عام 1988 وتايجون أكسبو عام 1993، وكأس العالم لكرة القدم 2002.

ويوجد في كوريا الكثير من الأماكن السياحية لشهرتها الثقافية والحضارية والتاريخية كما يوجد فيها العديد من المنتجعات

تعد سيول، قلب كوريا النابض وعاصمتها منذ أكثر من 600 عام، فهي عاصمة الثقافة، والتعليم، والاقتصاد والسياسة أيضًا.

وهي عاشر أكبر مدينة على مستوى العالم، ويمتزج فيها الماضي والحاضر بصورة رائعة، فتجد العديد من القصور التي يعود تاريخها لمئات السنين، كما تجد البوابات والأضرحة، والاثار التي لا تقدر بثمن داخل المتاحف والتي يرجع تاريخها إلى القرون الماضية.

وتعتبر تلك الآثار شواهد على ماضي المدينة العظيم، ومن جهة أخرى تعكس ناطحات السحاب والكثافة المرورية العالية روح الحياة المدنية الحديثة المحاطة بعدد من الجبال التي تتمتع بجمال خاص وطبيعة ساحرة، ويوفر كل منها فرصة لمشاهدة سيول من زاوية مختلفة، ويوجد بهذه الجبال عدد كبير من العيون المائية العذبة الصالحة للشرب وأماكن الراحة لمتسلقي هذه الجبال وتوجد فيها الكثير ما يجذب السائح ومن أهمها:

* المتحف الوطني الكوري.
* متحف القصر الوطني الكوري.
* المتحف الوطني الشعبي .
* متحف سيئول التاريخي.
* النصب التذكاري للحرب.
* متحف الفن المعاصر في قصر دوك سو.
* المكتبة الوطنية.
* قصر كيونج بوك.
* قصر تشانغ توك.

ويعد قصر تشانغ توك الذي تم بناؤه في عام 1405، وهو القصر الرئيسي للكثير من ملوك القرن الـ15، هو من أكثر القصور التي تم الحفاظ على بنائها وتراثها من بين القصور الخمسة.

ومن المهرجانات التي تتمتع بها سيول مرة كل سنة في فصل الخريف مهرجان سيول الدوليّ للألعاب الناريّة؛ حيث تضيء الألعاب الناريّة سماء سيئول أمام المبنى 63.

تُضاء حوالي 100 ألف من المفرقعات خلال المهرجان الذي يستقطب فرقًا من اليابان واسبانيا. هذا ويجذب هذا الحدث إليه جمهورًا ضخمًا من كل أنحاء العالم خلال فصل الخريف.

يوفّر المهرجان منظرًا رائعًا في ساعات الليل، لذلك يُعتبر حدثًا لا يُفوّت. كذلك مهرجان يويدو لأزهار الكرز في فصل الربيع، فعند حلول أواخر شهر مارس من كل عام، يترقب الكوريون إزهار براعم أشجار الكرز (beot-kkot)، بدءاً من جزيرة جيجو جنوبًا، حيث يبقي الجميع أعينهم على المواعيد المتوقعة لتفتح هذه الزهرة إذ أنّها تبدأ بالتفتح من الجنوب وصولاً إلى الشمال، إلى أن تحط في سيول مطلع شهر أبريل، وعندما تتفتح براعم جميع الأزهار بشكل كامل، يحتفل الكوريون بجمال فصل الربيع الذي ينتشر في بقاع مدينة سيول.

### مدينة كيونج جو:

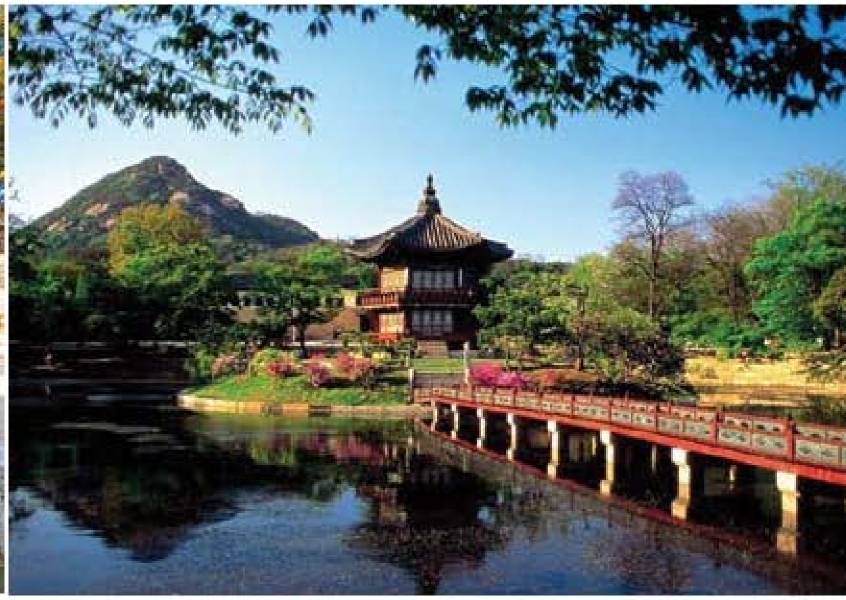
تعود الأهمية التاريخية لمدينة كيونج جو إلى كونها عاصمة مملكة شيلا القديمة التي استمر حكمها ما يقرب من الألف عام، وتعد كيونج جو بمثابة متحفًا مفتوحًا إذ يوجد في كل أرجاء المدينة العديد من المقابر الملكية، والمعابد.

### جزيرة جيجو:

جزيرة جيجو منطقة ذات طبيعة متميزة تختلف اختلافاً كليًا عن باقي الأراضي الكورية، وتشتهر هذه المنطقة الوحيدة بأنها المنطقة الوحيدة التي لم تمسها يد التغيير من الناحية الطبيعية، وتعد جزيرة جيجو من أكثر المناطق جذبًا للسياح في كوريا حيث يبلغ عدد زوارها أكثر من 7 مليون زائر سنويًا، وتعرف باسم "هاواي الصغيرة"، تمتاز جيجو بأراضي ذات طبيعة بركانية هادئة، ومناظر طبيعية خلابة، وبشواطئها الرملية، والمساقط المائية، وهي واحدة من أفضل عشرة مناطق في العالم معروفة بجاذبيتها السياحية.

### لوتي ورلد:

يعد برج لوتي ورلد أطول مبنى في كوريا، ويبلغ طول البرج حوالي 555 مترًا، وهو خامس أطول مبنى في العالم، وهو يتألف من معارض فنيّة، ومقاهي، بالإضافة إلى فندق فخم، أمّا بالنسبة إلى مركز لوتي ورلد التجاري، فهو يتضمن علامات تجارية من جميع أنحاء العالم، مما يجعله من أهم مواقع التسوق في سيول.





قصر تشانغ دوك



مهرجان أزهار الكرز في فصل الربيع



بحيرة سوك-تشون ويظهر برج لوتي ورلد



# شارع المتنبي في بغداد.. عقود من المعرفة والتنوير

خاص – مجلة فكر الثقافية:

بالرغم مرور تسعة قرون على امتداده بمحاذاة دجلة، فما زال شارع المتنبي في بغداد المكان الوحيد الذي لم تصبه الشيخوخة فقد اختزن تاريخها وتحوّلاتها بين مكتباته وأزقته ومطابعه، رغم تبدّل العهود وتعاقب الحكومات. سمّاه العبّاسيون "درب زاخا" وهي مفردة آرامية الأصل أو سوق الوراقين. وسمّاه السلاجقة "شارع الموفقية"، نسبة الى مدرسة الموفقية الكائنة فيه وقتها. بينما أطلق عليه العثمانيون اسم "الأكمكخانة" أي شارع المخابز العسكرية لوجود تلك المخابز مقابل المعسكر التركي وقتئذ.

ويعود هذا الشارع الواقع في قلب بغداد بمنطقة يطلق عليها اسم القشلة، إلى أواخر العصر العباسي، واشتهر منذ ذلك الحين بازدهار مكتباته واحتضن أعرق المؤسسات الثقافية.

ويبدأ الشارع الذي يمتد لأقل من كيلومتر، بتمثال للمتنبي مطل على نهر دجلة، وينتهي بقوس بارتفاع حوالى 10 أمتار، نقش عليه بيت الشعر الاشهر للمتنبي "الخيل والليل والبيداء تعرفني، والسيف والرمح والقرطاس والقلم".

تغيرت أسماء هذا الشارع أكثر من مرة منذ تأسيسه في زمن الدولة العباسية (132 – 656هـ) فقد بدأ بـ(درب القلغ) و(سوق السراي) وشارع (حسن باشا)، وسبب تسميته حسن باشا لأن القائد العثماني حسن باشا فتحه أول مرة ليكون مسلكًا يذهب من خلاله إلى جامع السراي، وأخيرًا سماه الملك غازي عام 1932 باسمه الحالي شارع المتنبي تيمنًا بشاعر الحكمة والشجاعة ابو الطيب المتنبي. ومازال المكان اليوم هو خامس أهم شارع للثقافة في العالم، حسب تصنيف الأمم المتحدة.

وتحول شارع المتنبي في أوائل التسعينيات، إلى ملتقى للمثقفين كل يوم جمعة حيث يتم عرض آلاف الكتب وتنتشر فيه مكتبات الرصيف.

يختصر هذا الشارع ثقافة البلد، حيث تزدهر فيه تجارة الكتب بمختلف أنواعها ومجالاتها، حيث تعج بالمئات من المكتبات التي تعرض آلاف العناوين ومخطوطات نادرة، فضلاً عن باعة الأرصفة؛ حيث يفترش أصحابها آلاف العناوين ومن طبعات نادرة إضافة إلى إقامة المعارض الفنية والمجالس الثقافية ومنابر التعبير عن الرأي والمعارض الفنية والمقاهي والمنتديات الثقافية، كما تتواجد فيه مطبعة تعود إلى القرن التاسع عشر.

وتباع في هذا الشارع الذي تحيط بجانبيه أبنية تراثية كانت تشكّل معًا مقر الحكم العباسي، كافة أنواع الكتب، وعلى رأسها السياسية والاجتماعية والتاريخية، وتتراوح أسعارها بين 250 دينارًا ومئات آلاف الدنانير.

يجتمع في شارع المتنبي كل يوم جمعة عدد كبير من المثقفين والفنانين، والمهتمين قادمين من مختلف محافظات العراق للاطلاع على آخر الإصدارات من الكتب وما يحتاجونه للقراءة.

في الخامس من آذار/مارس 2007 تعرّض شارع المتنبي إلى تفجير سيّارة مفخخة، تركت فوق بسطات الكتب أكثر من ثلاثين ضحيّة، ودمّرت عددًا من المكتبات مع أصحابها، منها المكتبة العصرية، ومقهى الشاهبندر التاريخي، وعدد من المباني المجاورة، وبقيت

حينها ولأكثر من يومين سحب دخان الحرائق التي التهمت المكتبات التاريخية تغطي سماء شارع المتنبي بعد أن تحول إلى ركام وأنقاض، قبل أن يعاد افتتاحه رسميًا عام 2008 بحلة جديدة وأضيف إليه رمزه الشاعر المتنبي بنصب جديد من البرونز الذي أقيم قريبًا من نهر دجلة.

واكتسب شارع المتنبي أهميته من المطابع التي يضمها والمكتبات العريقة؛ إذ توجد فيه أول مطبعة تعود إلى القرن التاسع عشر وتضم مكتباته كتبًا ومخطوطات نادرة، ومن أهم مكتباته الأولى مكتبة المثنى والنهضة والمكتبة العصرية، وكذلك كثير من دور النشر، فضلاً عن أقدم المجلدين وأول مزاد للكتب في بغداد الذي أسسه الراحل نعيم الشطري؛ إذ كان يصدح ذلك الرجل منذ أول صباح الجمعة حتى الظهيرة معلنًا عن أمهات الكتب وأسعارها.

ولا تجري عمليات بيع وشراء الكتب في شارع المتنبي بشكل كبير إلا يوم الجمعة؛ إذ قد تختفي بعض الكتب طيلة أيام الأسبوع ولا تظهر إلا يوم الجمعة حيث يجتمع عدد كبير جدًا من المثقفين والطلاب والمهتمين والباحثين، وقد كانت هذه السوق يومًا تمثل قِبلة للسياح والأجانب.













